CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

CARPE
ronda

MADRID
NOVIEMBRE 1959



CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista Mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M-3.875-1958

119

DIRECCION, ADMINISTRACIÓN
Y SECRETARÍA

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.
Teléfono 24 87 91

M A D R I D

RELACION DE CORRESPONSALES DEL EXTRANJERO

Eisa Argentina, S. A. Araoz, 864. *Buenos Aires* (Argentina).—Gisbert & Cía. "Librería La Universitaria". Casilla, 195. *La Paz* (Bolivia).—D. Fernando Chinaglia. Rúa Teodoro Da Silva, 907. *Río de Janeiro,* Grajaú (Brasil).—Unión Comercial del Caribe. Carrera 43, núm. 36-30. *Barranquilla* (Colombia).—Librería Hispania. Carrera 7.ª, núm. 19-49. *Bogotá* (Colombia).—D. Carlos Climent. Unión Distribuidora de Ediciones. Calle 14, núm. 3-33. *Cali* (Colombia).—Don Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núm. 47-52. *Medellín* (Colombia).—Librería López. Avda. Central. *San José* (Costa Rica).—Don Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, 407. *La Habana* (Cuba).—Distribuidora Gral. de Publicaciones. Galería Imperio, 255. *Santiago de Chile* (Rep. de Chile).—Instituto Americano del Libro. Escofet Hnos. Arzobispo Nouel, 86. *Ciudad Trujillo* (Rep. Dominicana).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Aguirre, 717, entre Bocaya y Francisco García Avilés. *Guayaquil* (Ecuador).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Venezuela, 589, y Sucre esq. *Quito* (Ecuador). — Roig Spanish Books. 576, Sixth Avenue. *New York* 11, N. Y. (USA).—Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga. 2.ª Avd. Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador* (Rep. El Salvador).—Don Manuel Peláez. P. O. Box, 2224. *Manila* (Filipinas). — Librería Internacional Ortodoxa. 7.ª Avenida, 12. D. *Guatemala* (Rep. Guatemala).—Don Leopoldo de León Ovalle. 4.ª Calle (Calvario), frente a Telecomunicaciones. *Quezaltenango* (Rep. Guatemala).—Establecimiento Comercial de don Jesús M. Castañeda. *La Ceiba* (Honduras).—PP. Paulinas. Casa Cural. Apartado, núm. 2. *San Pedro de Sula* (Honduras). Librería "La Idea". Apartado Postal, 227. *Tegucigalpa* (Honduras).—Librería Font. Apartado 166. *Guadalajara* (México).—Eisa Mexicana, S. A. Justo Sierra, 52. *México, D. F.* (México).—Don Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones. *Managua* (Nicaragua).—Don Agustín Tijerino. *Chinandega* (Nicaragua). Don José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Pl. de Arango, 3. *Panamá* (Rep. de Panamá).—Don Carlos Henning. Librería Universal. 14 de Mayo, 209. *Asunción* (Paraguay).—Don José Muñoz R. Jirón. Ayacucho, 154. *Lima* (Perú).—Don Matías Photo Shop. 200 Fortaleza St. P. O. Box, 1.463. *San Juan* (Puerto Rico).—Eisa Uruguaya, S. A. Obligado, 1.314. *Montevideo* (Uruguay).—Distribuidora Continental. Ferrenquín a la Cruz, 175. *Caracas* (Venezuela).—Distribuidora Continental. *Maracaibo* (Venezuela).—Conwa Grossovertrieb GMBH. Danziger Strasse 35a. *Hamburg* 1 (Alemania).—W. E. Saarbach. Ausland-Zeitungshandel. Gereonstrasse, 25-29. *Koln* 1, Postfach (Alemania). — Agence et Messageries de la Presse. Rue de Persil, 14 a 22. *Bruselas* (Bélgica). Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París* (France).—Librairie Mollat. 15 rue Vital Carles. *Bordeaux* (Francia). — Agencia Internacional de Livraria e Publicaçoes. Rua San Nicolau, 119. *Lisboa* (Portugal).—Stanley, Newsagent Confectioner. 14 Leinster Street (STH.). *Dublín* (Irlanda).

ADMINISTRACION EN ESPAÑA

Avda. Reyes Católicos (Ciudad Universitaria)

Teléfono 248791

MADRID

Precio del ejemplar ... ... 20 pesetas.

Suscripción anual... ... ... 190 pesetas.

Gráficas VALERA, S. A.—Libertad, 20.—Teléfono 21-58-65.—Madrid.

INDICE

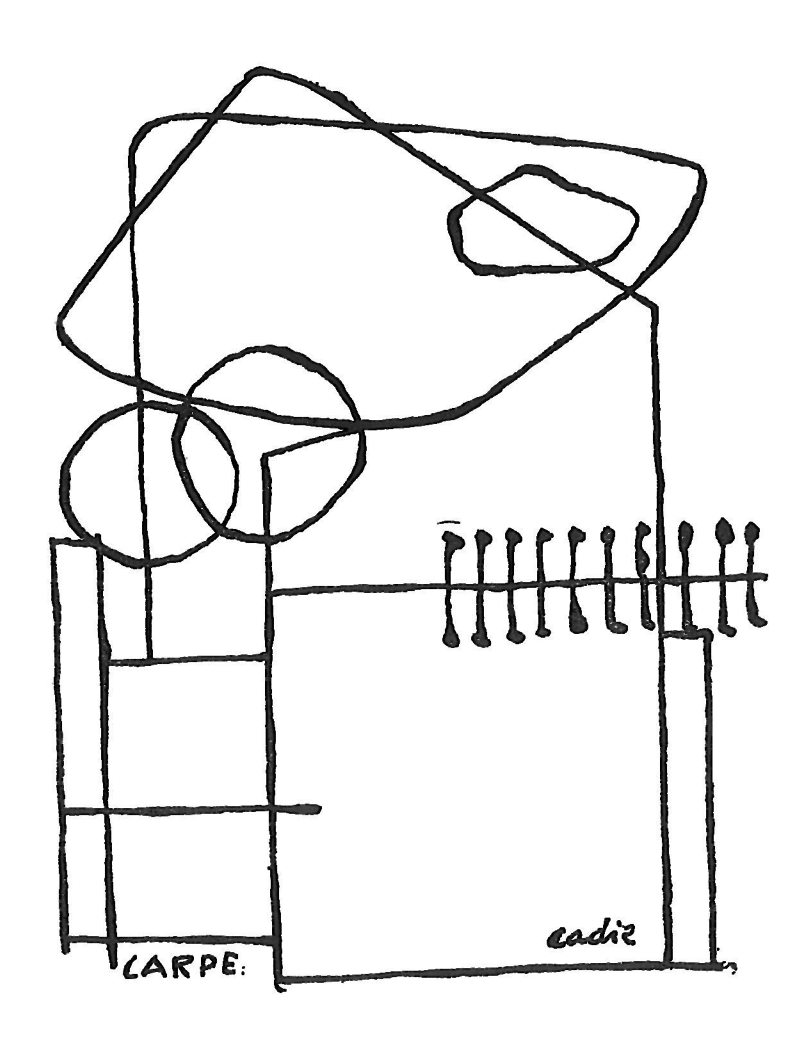
ARTE Y PENSAMIENTO

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Portada y dibujos del dibujante español Carpe. En páginas de color el trabajo "La pintura en Honduras", de Luis Mariñas Otero.



ARTE Y PENSAMIENTO

CONMEMORACION DEL 12 DE OCTUBRE EN COMPOSTELA

Texto del discurso pronunciado, el día 12 de octubre de 1959, por el Excmo. Sr. Ministro de Asuntos Exteriores, don Fernando María Castiella, en la Capilla Real del Hostal de los Reyes Católicos, de la Ciudad de Santiago de Compostela, con ocasión de la Fiesta de la Hispanidad.

SIGNIFICACIÓN DE COMPOSTELA

No por azar estamos aquí. Nuestra venida a Santiago de Compostela tiene un hondo sentido, pues esta ciudad incomparable puede decirnos mucho a americanos y españoles en el día de la Fiesta de la Hispanidad que hoy celebramos fraternalmente.

Santiago, corazón de la Galicia jacobea e ilimitada, es uno de los grandes símbolos de nuestra fe cristiana, de nuestra condición europea y de nuestro ímpetu misionero y trascendente. El "Camino de Santiago", el que se llamó "camino francés", fué la gran calzada de Europa por la que se mantuvo abierta durante siglos nuestra comunicación espiritual con el Continente al que pertenecemos, mientras luchábamos y convivíamos con el Islam. Y al final de esa ruta, este bellísimo relicario de piedra compostelana, fué y es, por su prodigiosa condensación de creencias y de cultura, el mejor título que justifica nuestra empresa americana, la raíz más pura de nuestro ser histórico, cristiano y europeo, el punto de donde la Fe heredada partió para dar un día el salto sobre el océano y encenderse de nuevo, apostólicamente en un continente en donde el nombre y la imagen de Santiago se repiten sin cesar, como un eco de las voces peregrinas que aquí sonaron durante siglos.

NUESTRO EMIGRANTE: UN ESPAÑOL AMERICANO

Pero es Galicia entera, asomada al mar, la que está poseída de una vocación oceánica, de un aire marinero y, por ello, marcada irremisiblemente por un destino americano. Galicia, que no reconoce límites a la aventura y para quien la mar es sólo un camino, mira desde aquí a América y durante siglos se ha ido embarcando, con su Santo Apóstol en el corazón, rumbo a los amados países en donde, a veces, al español se le llama, con cariño, "gallego".

Se clausura ahora el II Congreso de la Emigración española. Esto

nos debe hacer pensar en que la corriente de comunicación entre América y todas las regiones de España continúa fluyendo, que el viejo ímpetu no cesa y que en el emigrante que va a poblar las huastecas, las maniguas, los llanos, las pampas, el Ande y las ciudades, está prefigurado el criollo y, en definitiva, el americano; pues él ya, con el simple hecho de irse, se ha convertido un poco en americano. Como este español de América o americano de España es una prenda mutua de nuestra fraternidad permanente, debemos cuidarle y ayudarle todos.

CONCIENCIA DE UNIDAD ANTE LA NUEVA ÉPOCA

El mundo se distiende e inicia otra vez un movimiento de gran desperezo de energías quietas. Nuevos pueblos surgen y los ya maduros se lanzan a la conquista de inéditos espacios de la materia o del espíritu. Nuevos y graves problemas aparecen. Ante esta inquietante coyuntura, los iberoamericanos debemos afrontar esos problemas, así como los nuestros propios con una política realista de mutuo entendimiento y amistad, esa política que, como ha dicho un pensador argentino, "se impone, bajo pena de muerte, a las naciones hispanoamericanas".

Los iberoamericanos formamos una comunidad cuya razón de unidad no sólo se funda en haber heredado uno de los patrimonios espirituales más egregios de la historia humana, sino en el hecho escueto de nuestro colectivo interés actual. O salvamos nuestra personalidad común, por la unidad, o desaparecemos anegados por corrientes más vigorosas en el sonoro torrente de la Historia.

Todo el que ha pensado, con pasión y con hondura, en el futuro de los pueblos de América, desde el gran Bolívar hasta Luis Alberto Herrera o José Vasconcelos —los dos próceres del pensamiento americano, cuya reciente muerte nos llena de dolor— ha tenido que coincidir en "el ideal bolivariano de unionismo continental".

Ahora bien, esta conciencia de unidad sólo puede fundarse en lo hispánico. Lo indio será en algunos países de América un fresco caudal de vida, un orgullo de viejas civilizaciones ilustres, una presencia racial que, por la vía del mestizaje, está dando al elemento blanco nuevos matices humanos de gran personalidad. Pero el indigenismo, como postura, sólo puede llegar a ser un movimiento de tipo nacional, localista y concreto en perjuicio de lo hispánico que es el verdadero denominador común, el supremo vínculo de unidad que estrecha a todos los países que están al sur del Río Grande. ¡Al sur del Río Grande! Con frecuencia caemos todos en esta frase hecha, haciendo frontera de un río que si lo es políticamente no lo es para el recuerdo ni

para las cosas del espíritu. ¿Cómo vamos a olvidar la proyección de lo hispánico más al norte del Río Grande cuando los propios norteamericanos, noblemente, no lo hacen? Más allá del río, de Los Angeles a San Agustín, se cruzan viejos caminos, "caminos reales", en los que el pueblo de los Estados Unidos conserva como una herencia insigne la huella de la sandalia franciscana de Fray Junípero Serra o del ferrado paso heroico de Coronado, De Soto y Ponce de León.

COMPRENSIÓN DE LA CONQUISTA Y DE LA INDEPENDENCIA

Se ha dicho, con razón, que la comunidad espiritual de las naciones hispánicas sería realidad cuando los españoles hiciéramos nuestras las glorias de la emancipación americana y los americanos, a su vez, concibieran el descubrimiento, conquista y civilización españoles como los fundamentos históricos irreemplazables de las propias nacionalidades independientes.

Pues bien, entre nosotros —como ha hecho notar Guillermo Lohman y por mi parte he recordado alguna vez— fué ya Menéndez Pelayo el que abrió el camino de la fecunda comprensión española de la gesta de la Independencia de América. Y Miguel de Unamuno, en su ensayo sobre "Don Quijote y Bolívar", exaltaba la poesía que rezuma la historia de la emancipación hispanoamericana y decía: "deberíamos enorgullecernos de la heroicidad de aquellos hombres frente a las tropas de los torpes Gobiernos peninsulares y considerar una gloria de la raza las glorias de las independencias americanas".

Pero llega aún más allá Víctor Andrés Belaunde —elevado hoy, para orgullo de todos los iberoamericanos, a la presidencia de la más alta asamblea mundial— cuando afirma, en su reeditada obra sobre Bolívar, que "la vieja contienda sobre la revolución hispanoamericana está liquidada en honor de la Madre Patria. España fué coautora de nuestra revolución porque de ella heredamos sus Cabildos —unidades de soberanía— y porque la revolución fué obra de nuestra alma nacional, forjada por la cultura hispánica, al darnos lo mejor que ella tenía".

Sí; nuestros son Bolívar y San Martín, los gloriosos criollos, como vuestros son Cortés y Pizarro. Nuestros son Tepoztlán y el Cuzco como vuestros son Salamanca y El Escorial. Y si la Independencia es, fundamentalmente, obra de españoles de América, cuestión de familia, la conquista es obra de vuestros antepasados directos, vuestros abuelos de España, que no más llegar a la tierra de América ya empezaron a pertenecerla y a ser suyos.

Hoy puede decirse que la mutua y profunda comprensión entre americanos y españoles es un hecho. E incluso esa unidad fundamental de pensamiento que nos une se traduce ya, por cauces jurídicos, en realizaciones concretas, como los Tratados de Doble Nacionalidad firmados por Chile, Perú y Paraguay con España y esa prometedora idea de la superciudadanía iberoamericana que el ilustre internacionalista colombiano, Jesús M.ª Yepes, propugnó hace ahora un año en la reunión de Institutos de Cultura Hispánica ogotá.

España entiende esa unidad fundamental c n vínculo de fraternidad; sin primogenituras ni subordinacion este lazo que nos une tan parejamente si no nos da título a lo ñoles para inmiscuirnos en los asuntos internos de los pueblo Hispanoamérica y Filipinas, sí es título bastante para compartir fraternalmente la más viva, honda y constante preocupación por los destinos de un mundo que se extiende por todo un continente y salta luego al lejano y amado archipiélago magallánico, avanzadilla hispánica en medio del Oriente, allí donde, entre Corregidor y Cavite, se enciende aún la luz de lo español.

LA COMUNIDAD LUSOBRASILEÑA. GRATITUD ESPAÑOLA

Y para dar un completo sentido a la gran anfictionía de los pueblos que tuvieron un común origen peninsular, aquí están Portugal y Brasil entre nosotros. El Portugal oceánico de las "Descobertas", el Portugal americano de Corte Real y Alves Cabral, el gran Portugal del lusiada Camoens que un día resumió tiernamente en una coplilla escrita en español el anhelo ultramarino de todo un pueblo:

Irme quiero madre
en una galera
con mi marinero
a ser marinera.

Y a su lado el Brasil, el joven y potente Brasil, esperanza de América; el Brasil colosal y opulento no ya por las dimensiones de su tierra ni por las riquezas de su suelo, sino por el ímpetu de sus hijos y el vigor de su espíritu nacional. Unidos están ambos pueblos en un vínculo de tradición y de pujante actualidad que da un espléndido futuro a la comunidad lusobrasileña. Su presencia entre nosotros es testimonio de su compenetración con el destino paralelo de los países hispanoamericanos y nos obliga a una sincera y profunda gratitud.

LA PRESENCIA DE NORTEAMÉRICA

Se halla también entre nosotros la representación de la gran República norteamericana, cuya participación habitual en este acto tiene una significación que nadie puede desconocer. Está personificada en un gran embajador, particularmente sensible a todo lo español y americano, cómo no podía menos de suceder en quien tiene un nombre de familia ilustre en la historia de América.

Queremos expresar aquí, a este propósito, nuestra complacencia, nuestra simpatía y, si fuera posible y necesario, la voluntad de entusiasta colaboración de mi país ante los intentos que últimamente se han producido en pro de la cooperación interamericana.

INTERAMERICANISMO E IDEAL HISPÁNICO

España no ve en el movimiento interamericano un instrumento de competición frente a los comunes ideales hispanoamericanos. En la hora en que vivimos —y buen ejemplo de ello es precisamente la posición española entre su condición fundamentalmente europea y su vocación americana— las relaciones entre los pueblos se producen a veces en diferentes planos, sin obedecer a las incompatibilidades y los rígidos exclusivismos del pasado.

Resumiendo palabras de Mario Amadeo, ex canciller argentino y actual embajador de su país en las Naciones Unidas, recordemos que es preciso superar el anacronismo de los que, frente a los Estados Unidos, no saben más que o abdicar de su personalidad o levantar el estandarte de la resistencia.

España no puede sino felicitarse por la cooperación y el entendimiento entre todos los países del doble continente americano, en la medida en que sean beneficiosas para la causa de la paz y el bienestar de los pueblos.

"EL PESO DE LA PÚRPURA"

Esa cooperación será perfecta cuando los Estados Unidos se decidan a prestar a Iberoamérica una constante, cuidadosa y eficaz atención. Atención respetuosa a su ser espiritual y a su perfil cultural, de cuya conservación depende el destino de esos pueblos, y atención al hecho —reconocido en la Conferencia de Santiago de Chile— de que el subdesarrollo económico genera en gran parte la inestabilidad política.

La generosidad del pueblo norteamericano, cordialmente agradecida por los españoles, y bien probada en otros continentes —que yo

me permití invocar lealmente hace dos años y recordé también en el pasado—, no podría encontrar mejor empleo que el cooperar con decisión y largueza al fortalecimiento material de esta gran reserva de Occidente que es Iberoamérica, haciendo honor de esta manera, una vez más, a la gran misión histórica que corresponde a los Estados Unidos. Esa misión, majestuosa y grave, que lleva consigo, como el llorado Agustín de Foxá acertó a decir con gran intuición, "el peso de la púrpura".

FUNDADOS MOTIVOS DE INQUIETUD. LA AMENAZA COMUNISTA

Existen hoy, no es posible desconocerlo, auténticos motivos de inquietud en Iberoamérica; pero es preciso distinguir entre ellos para determinar en qué medida se trata de una subversión provocada desde fuera y en qué proporción se debe a unas aspiraciones íntimas y enteramente justificadas.

No cabe duda de que hay ajenos elementos que conspiran decididamente contra la paz y la prosperidad de las Américas, segura retaguardia de nuestro mundo libre. El fermento comunista, hábilmente agitado por sus agentes portadores, impregna no pocos movimientos que conmueven con frecuencia la vida americana. Pero también es cierto que muchas veces la inquietud nace de insatisfechas peticiones de justicia, de respeto, de adecuada presencia en la vida internacional y, sobre todo, de facilidades para una debida participación en los logros materiales de la civilización de nuestros días.

El Presidente de la República de Chile, doctor Jorge Alessandri, lo ha hecho notar así en su discurso inaugural de la V Reunión de Consulta de Ministros de Relaciones Exteriores de la O. E. A., diciendo que "asistimos a una época en que las aspiraciones de la masa por un mejor bienestar crecen mucho más rápidamente que las posibilidades de desarrollo económico de nuestros países". En esta misma ocasión de la Conferencia de Cancilleres de Santiago de Chile, el ministro de Relaciones Exteriores del Brasil, doctor Horacio Lafer, manifestó que "para comprender mejor la gravedad del problema (que representa el subdesarrollo económico) basta considerar que en 1980 la América latina tendrá una población de cerca de trescientos veinte millones de seres humanos, que clamarán por una existencia digna, libre de miseria, de enfermedad y de ignorancia".

POSIBLE Y AUTÉNTICA PRUEBA DE UNA EFICAZ SOLIDARIDAD INTERNACIONAL: SOSTENIMIENTO COLECTIVO DE LOS PRECIOS DE LAS MATERIAS PRIMAS

Dentro de este orden de problemas, España sigue con verdadera

atención e interés la trayectoria de la economía de los países iberoamericanos y especialmente la evolución de los precios de las materias primas que constituyen su base económica.

España abriga fervorosamente el deseo de que, con el indispensable concurso de las grandes potencias económicas, y mediante acuerdos internacionales que prueben un auténtico espíritu de solidaridad, se llegue a una estabilidad de los precios de ciertos minerales y productos agrícolas básicos cuyo envilecimiento pone en peligro el desarrollo de economías más débiles y perturba, por ende, la vida política y social.

Creemos que es ésta una aspiración razonable en el grado actual que ha alcanzado la colaboración económica en el mundo. Por nuestra parte, hemos dado ya el ejemplo al sumarnos a algunos Convenios internacionales orientados hacia ese fin, estando dispuestos a apoyar en el futuro cualquier movimiento de esta naturaleza.

ORTODOXIA ECONÓMICA

Ahora bien, tanto o más que la ayuda exterior han de servir a los pueblos iberoamericanos para resolver sus problemas —España lo está experimentando con fortuna— una política económica ortodoxa y un serio esfuerzo de cooperación entre los diversos países iberoamericanos, adecuando a la realidad del Nuevo Mundo las formas de colaboración ensayadas con éxito en otras latitudes.

Y puesto que la solución es siempre la unidad, meta difícil, pero que cada día se ve más asequible, resulta imprescindible acallar toda discordia entre las naciones de la América hispana; evitar, con firme decisión, cualquier conflicto entre pueblos hermanos.

EL MUTUO RESPETO Y LA NO INTERVENCIÓN

Por eso, en el orden político, donde el desmedido nacionalismo y el espíritu partidista tanto dividen y debilitan a Iberoamérica, hemos de proclamar y practicar en forma invariable ese gran principio de la Carta de las Naciones Unidas que es la no intervención en los asuntos internos de los otros países.

Creemos que es ésta una idea básica en todo el Derecho Internacional iberoamericano, que ahora más que nunca debe ser escrupulosamente respetada para mantener la paz y la unidad espiritual de las Américas. Hemos de registrar con singular complacencia las reiteradas declaraciones a este propósito de la Conferencia de Cancilleres en Santiago de Chile.

En este mismo plano debemos situar también a la Doctrina Estra-

da, nacida en Méjico y respetada constantemente por España, cuyos frutos han sido siempre altamente beneficiosos para la convivencia entre nuestros pueblos y cuya práctica, por estar inspirada en el más sano realismo, constituye un instrumento de verdadera coexistencia entre regímenes diferentes y de mutuo respeto entre todas las naciones.

MADUREZ HISTÓRICA DE LA AMÉRICA HISPANA

Los pueblos de la América hispana han alcanzado ya su madurez histórica, aunque pueda decirse todavía con Zorrilla San Martín que

la sonrisa de Dios de que nacieron
aún palpita en las aguas y en las selvas.

Nuestra América ha logrado su sazón de universalidad. No es ya un "país de reflejo", como quisiera Hegel; no es el simple espejo de lo europeo, sino su auténtica, fecunda y peculiar continuación.

Se hace por eso necesario en este momento que todos los pueblos iberoamericanos sacrifiquen lo accesorio y circunstancial que los divide en aras de lo fundamental y permanente que los une. La pacífica convivencia es el primer paso para el trabajo cooperador; y éste, a su vez, constituye premisa indispensable para la progresiva unidad, que dará a Iberoamérica presencia decisiva en el mundo de hoy y de mañana.

LA CONFERENCIA DE QUITO Y EL FUTURO DE AMÉRICA

El próximo año ha de celebrarse en Quito la XI Conferencia de la Organización de Estados Americanos. España, desde aquí, adelanta ya su saludo de optimismo y esperanza ante la reunión anunciada. Nada americano puede sernos ajeno y deseamos ardientemente que esa Conferencia sea un paso más en el gran eje de marcha de la cooperación de los países del Continente y, en especial, de la unidad y prosperidad de los pueblos iberoamericanos, a cuyo logro ofrecería España —si algún día fuese requerida para ello— su esfuerzo mejor y más cordial.

Por ese ideal formulemos un voto. Hagámoslo aquí, en Galicia, que no solamente es la tierra dulce en donde nació la primera lengua poética de la Península, sino también la costa abierta sobre los rumbos de la rosa de los vientos, el *Finis terrae* de Europa en donde España escuchó durante siglos el canto de la sirena atlántica hasta que decidió, hace en este día cuatrocientos sesenta y siete años, convertir el Mar Tenebroso en un mediterráneo occidental, y la trasoñada tierra de la otra orilla en un continente espléndido en donde hoy pueblos hermanos o amigos conservan los nombres españoles desde los glaciares de Alaska a los acantilados de la Tierra del Fuego.

PUCCINI EN SU PRIMER CENTENARIO

POR

FERERICO SOPEÑA

I

Puccini y su música han tenido mala prensa entre los musicólogos. Es difícil encontrar estudios grandes, serios, sobre esa música, tan querida del público, y el hecho, como siempre, se agrava al pasar a trabajos españoles: debemos destacar un espléndido ensayo publicado en nuestra revista *Música*, pero de mano italiana, de la aguda y experta mano de Domenico de Paoli, si bien el ensayo es breve y sin esa capacidad de perspectiva, de agudizada valoración, que es la juntura y el peligro de toda conmemoración de centenario, especialmente de la primera.

Todo trabajo musicológico sobre un compositor arranca, naturalmente, de los libros, de los artículos, del ambiente crítico en torno a su vida. Esto no es demasiado claro en el caso de Puccini, y ahora podemos verlo con plena claridad. En primer lugar, por el ambiente italiano: la crítica "importante" estaba metida de lleno en la polémica wagneriana, y la de los jóvenes, impulsaba a toda una nueva generación de compositores —Casella, Malipiero, Pizzetti— dedicada, precisamente, a rescatar para la música italiana la vuelta a la primacía de la música instrumental. Decía Malipiero, el más valiente: "Flota en el aire un fresco perfume de renovación que puede definirse así: Liberación del yugo de la ópera del XIX." Se junta a eso el asco por el verismo en el que precipitadamente se incluía a Puccini: la hermosa grandilocuencia de d'Annunzio, especie de monumento nacional en vivo, impedía al crítico teatral acercarse con interés a otras cosas de apariencia más modesta y de italianismo menos claro.

La misma música de Verdi sufrió con ese ambiente, y mientras Arturo Toscanini fue durante muchos años casi sólo director de ópera —verdiano, pero entusiasta de Puccini—, no era visto en su exacta perspectiva. El melodrama verdiano ya no necesita revaloración crítica, y cuando se conmemoró el cincuentenario de su muerte yo pude escuchar a los "grandes" italianos reclamar para Verdi el mismo puesto singular, de jefatura, que el wagnerismo había querido disimular. No se trata de reclamar ahora para Puccini un ascenso en la jerarquía del Olimpo, pero sí de acercarnos despacio a su figura y al ambiente que lo hizo posible. Debemos ser los musicólogos quienes tomemos estas

tareas, pues la ópera tiene en España, cuando la tiene, una literatura de anécdota, montada todavía —¡hasta cuándo, hasta cuándo!— sobre lo que menos debe interesarnos, mientras no haya una novela que genialmente lo cuente y lo recree: el interés exclusivo por el cantante y sus líos, por el cantante y sus rivales. Dejemos a las revistas baratas dedicarse a la rivalidad Tebaldi-Callas y vamos a lo nuestro.

II

Ante una obra de arte separada ya suficientemente en años para no ser "contemporánea", aunque sí puede ser "actual" —distinción de matices más necesaria para el crítico que para el público que inconscientemente la ejercita—, debemos, en primer lugar, situarlo en su circunstancia y en la fidelidad y respuesta a esa circunstancia. Luego, examinar si además de ser fiel a su tiempo tiene capacidad de supervivencia, de actualidad. Importa destacar estas dos perspectivas porque precisamente en los años puccianos, los años del "verismo", historiamos éxitos colosales de óperas que hoy nos parecen especialmente insoportables. Nietzsche, haciendo filosofía con "Carmen", el éxito impresionante de d'Albert, el éxito hasta literario y pictórico de las Fedoras y de las Adrianas, que nos parecen criaturas de gran-mal guiñol, no corresponde de ninguna manera a la valoración actual. Hasta "Caballería" y "Payasos" quedan situados en segundo plano. Ocurre algo parecido con la pintura y con la novela, quedándose la voloración en una fría estima de la indudable maestría técnica que el naturalismo impuso (se podía hacer muy bien el paralelismo con la pintura española, verdiana en el gran cuadro de historia, verista en muchos de los pintores "oficiales"). No se trata, claro está, de hacer un estudio ambiental a lo Taine; sin embargo, la ópera es el género musical más influído por el ambiente, con más dependencia del capricho del público. Más que el teatro a secas, mucho más, y la prueba está en la imposibilidad de escuchar como teatro un libreto sin música. Digamos de una vez que la dificultad, la tragedia de la música escénica es su necesidad de ser teatro y de aspirar, al mismo tiempo, a una forma de permanencia, de intemporalidad propia de la música.

Las óperas de Puccini pertenecen a la última etapa de ese período, que hoy nos parece fabuloso por la longitud de su paz, que va desde 1870 hasta 1914. En contraste con la "seguridad", con el ahorro; en contraste necesario como ley vital, la sociedad burguesa se incorpora lo que había sido antes revolución, toma como asunto decisivo el amor y llena de romanticismo barato los costados más felices de su existencia. En Italia esta burguesía es la heredera para la paz de los esfuerzos

poéticos y sangrientos del "Risourgimento": queda, dentro de la paz, la retórica que se encarna en esos terribles monumentos y en la forma de vivir el amor, al menos en la juventud. Los artistas consagrados —de los vieneses hizo Zweig una descripción deliciosa— visten con riqueza, pero conservando los rasgos de una ideal bohemia, como melenas, chalinas y algo más. Ahora bien: en el último período de esta época, que es la de Puccini, no pocas novedades intentan insertarse en ese panorama general romántico-burgués, y la burguesía italiana, discretamente europea, trata también de incorporársenos: el wagnerismo, el naturalismo, el afán exótico y la versión de todo eso a través de d'Annunzio. Musicalmente, todavía Verdi, el anciano terrible, pero con la sorpresa para los ochenta años de una obra irremediablemente impopular, precisamente por su sonrisa antirromántica: "Falstaff". La novedad, que acepta de manera plena la burguesía, está en el verismo, versión achicharrada y violenta de la pintura y de la novela naturalistas: Mascagni y Leoncavallo quieren sustituir el melodrama verdiano y su novedad consuela un poco a los que no pueden incorporar a su corazón el wagnerismo. La música instrumental italiana, a pesar de los esfuerzos de compositor tan bien dotado como Martucci, no es nada: la burguesía italiana, la grande y la pequeña, afirma su preferencia fundamental por el teatro. Sobre ese mundo pequeño y terrible, divertido y encanijado del teatro, manda como dictador la casa Ricordi: el mando ahora, a través de Giulio Ricordi, tiene cierto aire de despotismo ilustrado. Sin embargo, la protección a los jóvenes era más que necesaria como programa; la ópera exigía hoy, ocupando casi el papel de cine hoy, una continua renovación, y para un editor de monopolio como Ricordi, la única manera de salvaguardar el futuro era el presidir el más o menos "seguro azar" de los jóvenes. Son los años en los que el melodismo melodramático encuentra una sorprendente y bella expresión no escénica a través de la bella música religiosa de las misas, oratorios y motetes de Perosi. La insoslayable realidad financiera de un negocio como el de la casa Ricordi, su instinto, por lo tanto, para conocer lo que el público podía esperar, garantizaban también un acierto en la elección. Este es el mundo en el que se va a producir, a los treinta y cuatro años de edad pucciniana, el primer gran éxito: "Manon Lescaut".

III

A Puccini no le importaba que Massenet hiciera al mismo tiempo otra "Manon". Sin embargo, es necesario advertir una indudable influencia del ambiente de la "ópera cómica" francesa, de Bizet, de Massenet, sin olvidar a Gounod: el término medio entre el recitado seco y

la "melodía infinita", el cuidado especial por los matices orquestales, un sentido del límite le han venido de ahí. Pero nada más; por eso no le estorba la "Manon" de Massenet. En la suya, en la de Puccini, nos encontramos ya, segura y completa, la línea pucciniana. Junto a los grandes melodramas de Verdi la impresión es de pequeñez y, por otra parte, de excesiva elaboración; no hay ese mensaje directo, como campesino, que permite hasta la genialidad de la brocha gorda. Junto a la ópera naturalista, la del verismo, la ópera pucciniana, con la excepción de "Tosca", evita el grito fácil, los bajos fondos, los mismos costados perversos, para alcanzar, último esfuerzo "burgués" de la ópera italiana, un suave lirismo, una indudable ternura donde la nota patética es mesurada y discreta.

Se explica el éxito de la adaptación del libro del abate Prevost a la sensibilidad burguesa: esos años, por serlo de seguridad, son años de placer fácil, burgués, de la perversión sin demasiado escándalo; es el París que sueñan los burgueses al viajar. En Puccini hay menos refinamiento sensual que en Massenet, menos delicia corporal, pero se salta, no sin nobleza, a lo más inmensamente lírico y patético. El amor de Tristán e Isolda era demasiado metafísico para la pequeña burguesía; el amor, que se grita en el verismo, demasiado rojo, demasiado fatal: ya con el Puccini de "Manon" se sueña a gusto y hasta casi se llora un poco.

¿Cómo realiza, cómo encarna Puccini esta primera intuición sobre el gusto del público, del que iba a ser "su" público? En primer lugar, afirmando desde el principio su sola ambición de "músico de teatro". En la juventud de Verdi la cuestión no se plantea; en la de Puccini, sí; porque la inevitable influencia wagneriana, la inevitable necesidad de un paso más allá después de Verdi, los síntomas primeros de redescubrimiento del pasado italiano apuntaban hacia la música sinfónica. Verdi podía no querer saber qué música se hacía en torno, pero Puccini fue siempre un curioso de novedades, desde Wagner al mismísimo Schönberg de "Pierrot Lunaire", pasando por Debussy, pero esa curiosidad iba siempre dirigida a la adquisición de "medios" teatrales. Puccini obtiene un éxito enorme en Milán con su "Scherzo sinfónico", obra de concurso, pero es una música que tranquilamente, sin problemas, emigra al comienzo de "Le Willy" y de "La Bohème". Ni siquiera cede a la tentación de preludios ambiciosos desde el punto de vista sinfónico; ya el comienzo de "Manon" es lo suficientemente rápido y violento para elevar de prisa el telón.

Su profundo sentido del teatro le obliga a someter a los libretistas a martirios tan reales como divertidos. El quiere situaciones concretas, una vitalidad interna, una acción que no se detenga. Tiene gracia re-

correr los relatos y la correspondencia con motivo del famoso "Adiós a la vida" de "Tosca": Puccini, al leer el esbozo, queda horrorizado de que se le presente como romanza de adiós una declaración retórica sobre la libertad, sobre el artista latino. Lo tira todo y casi pone las palabras concisas y breves que el momento teatral exige. Basta recorrer una partitura de Puccini, ya la de "Manon", para ver que las indicaciones de tiempos son calculadas y rigurosamente escénicas.

La esencia de ese teatro musical podemos comprenderla bien, emparedada ya "Manon" entre el melodrama verdiano y el verista. Verdi crea escénicamente a través de personajes que encarnan de un solo trazo ideas elementales, concisas y grandes; a su manera, es un teatro "idealista", romántico, sanamente retórico, que se adapta muy bien a la estructura cerrada, por trozos separados, de la ópera clásica, al predominio del "aria". El verismo se sitúa en los extremos del grito: escenas rudas, violentas, cortas. Puccini está en el medio: con un cierto sabor impresionista parte de la creación de un "ambiente" donde todos los personajes —primer acto de "Manon", toda la "Bohème"— son algo y no pueden ser escénicamente secundarios. Desaparece, por lo tanto, el coro como comparsa para hacerse vivo: la buena técnica orquestal de Puccini, lo es refinadamente teatral, de color teatral, fundida con la escena. Los personajes salen del ambiente —al revés que en Verdi—, están vistos líricamente y la intensidad de esa lírica nunca estará limitada a la parada en romanza y dúo —por lo general breves—, sino que será un lirismo de detalle, de frase —al revés que en los veristas—. Por fin: música esencial, radicalmente amorosa. Pero no un amor como en las óperas verdianas, como en "Traviata", repleto de gran halo, de gran misterio, ni tampoco un amor ya vocado a la catástrofe como en el verismo, no; van a morir los protagonistas femeninos de las óperas puccinianas porque ya estaban enfermos, de enfermedad que agudiza el lirismo y el afán amoroso. Ya es importante insistir, como lo hace De Paoli, en que los protagonistas son sólo, de verdad, en Puccini, protagonistas femeninos: la época lo pedía en novela y pintura, y Puccini lo intuyó porque además le ayuda a salvarse del pasado inmediato y de la vecindad verista. Tiene sobre sus contemporáneos franceses, más sabios, la ventaja de una italianidad, de un instinto para que el gran encanto standhaliano de la la ópera —el esplendor físico de la voz humana— no se pierda.

El público tuvo para "Manon Lescaut" de Puccini los mayores extremos la cordialidad: no estaba obligado a meditar, no se le daba ninguna concepción del mundo ni tampoco se le golpeaba. Estaba a gusto con aquella música "actual", nueva, concisa, que cantaba más bien las cosas de siempre, pero con lenguaje al día. No se llevaría en

la memoria de "Manon" grandes melodías, pero sí un cosquilleo agradable, agradablemente triste, unas cuantas frases que añadían algo al repertorio amoroso, unas frases cuya letra no estaba mal, era poética y hasta podía "decirse" muy bien.

IV

Dentro de la misma línea hay un paso más y definitivo porque, sin duda alguna, la "Bohème" es la obra maestra de Puccini. En primer lugar, el ambiente mismo: el verismo parecía fundar su victoria, su "actualidad" teatral en que sus personajes dejaran las viejas historias del melodrama para presentarse con los trajes y con los problemas de la época. Ya lo había conseguido Verdi con "Traviata", pero haciendo precisamente la obra más concisa y lírica de su primera etapa. "Bohème" logra las dos cosas: gentes vestidas de forma corriente, pero que pertenecen precisamente a ese mundo, "aparte" que los años de gran seguridad burguesa parecían mirar como constante romántica: el mundo de la bohemia. Y el ambiente, teatralmente logrado, perfecto, es el de las buhardillas y el de las calles de París. Y aun pudiera decirse más cercano a los cuadros casi avanzados que la burguesía podía admitir, como los profesores de armonía admitirían las quintas de arpa y flauta sobre pedal de los violoncellos: el amanecer sobre París, los gritos justos, las buenas campanitas, todo eso es una pequeña delicia. "Mimi", la que hizo llorar al mismo Puccini cuando escribía su muerte, no tiene nada del artificio minuetero de "Manon". Además, en una ópera que no es cómica, los buenos burgueses pueden hasta reírse un poco con las travesuras de los bohemios. "Amor, pálpito del universo", cantaba Verdi, y "Oh, suave fanciulla", canta Puccini. La letra es graciosa y justa y el lirismo para un amor sencillo toca muy buenas fibras del alma. Cuando "Mimi" encuentra su voz —antaño, pero en el recuerdo, Rosetta Pampanini, ahora María Tebaldi, creo— es difícil no pasarlo bien.

Hay un poco de esfuerzo hacia lo convencional en "Butterfly" —prueba de ello es el primer fiasco—, hay necesidad de cierto *truco* —las bocas cerradas—, pero, aún así, el tema está bien instalado en la sensibilidad de su tiempo: como un siglo antes, a finales del dieciocho, el exotismo del lejano Oriente se ha puesto de moda. Las gentes un poco más refinadas leen con cierta glotonería las novelas de Pierre Loti, vuelven reales o imitadas las lacas japonesas para los muebles, y en bordados, en trajes, en salones, lo chinesco aparece. (En Schönbrum puede verse un salón dieciochesco y otro finisecular sobre el mismo tema.) La buena picardía teatral de Puccini añade como protagonista

a un marino norteamericano con su uniforme blanco, a un cónsul con su chaqueta: New York comenzaba a ser Eldorado. La desdichada guerra con España supone el ingreso de Estados Unidos en el mundo político y cultural europeo; la seriedad meditativa se encuentra en los escritos de Paul Valery, en las inquietudes de Churchill, pero para el mundo burgués se trata de algo como un gigantesco juguete, divertido, potente e ingenuo. Y ver allí el dúo del americano y la japonesita colma cualquier deseo, que entonces no había revistas ilustradas para acercar lo más lejano. Puccini es sincero con todos estos materiales que exigen algo de artificio y no poca convención: es sincero porque Butterfly no es muy distinta de "Mimi": amor sin retórica, dulzura, encanto.

"Tosca" nos gusta menos, si bien adaptándose a una perspectiva de gran guiñol, entretiene y el amanecer sobre Roma, imposible como trozo sinfónico, digan lo que quieran, es teatralmente eficaz y bello: lo absurdo es que parece como si Mimi transmigrara pintorescamente a Cavaradosi. Es obra, sin embargo, muy romana: yo le tengo menos fila desde que, una tarde de primavera, paseando por los fosos donde flores, rosas, insultaban cualquier prejuicio arqueológico, oí desde lejos una selección "Tosca": a su manera y para entendernos podríamos decir que es la música más "nacionalista" de Puccini.

Luego el drama, el verdadero y noble drama de Puccini, que se sienta con aire de discípulo a escuchar con partitura el "Pierrot Lunaire" de Schönberg. Quiere estar al día y no puede ser. Los vieneses, a toda costa, quieren que haga una opereta. No puede ser porque Puccini, buen italiano, buen burgués italiano, necesita un cierto patetismo. La otra forma de la música ligera y más que productiva, la italianísima de la canción, tampoco le va porque no es música de teatro, sino quizá todo lo contrario. "Turandot" es un grande y conmovedor esfuerzo, y cuando comienza y vemos que Puccini ha aprendido muy bien la lección de la ópera rusa —el pueblo como protagonista—, creemos que sí, pero luego resulta que no: conmueve el esfuerzo, pero conmueve musicalmente más ese como espectro de Mimi y de Butterfly que es la "povora Liu". Nada tampoco en "La Fanciulla del West", aunque escéptica y líricamente todo estaba bien dispuesto. Y apenas si del "Tríptico" nos llega la blanda ternura de "Suor Angelica", más o menos contemporánea de "Canción de cuna", la obrita burguesa de Martínez Sierra, que tanto gustó a nuestro público. El buen Puccini está como rodeado de avispas: los jóvenes músicos italianos —Casella, Malipiero, Pizzetti— lo estiman quizá, pero no como "maestro". Puccini no vale para músico minoritario, pero es que, además, las minorías ya tienen su sitio, el de "Pelléas" o el que amanece de Strawinsky.

Los críticos italianos no señalan, que yo sepa, una última oportunidad en la que Puccini debió soñar en su casa del Lago. Hijo de organista, de familia tradicionalmente ocupada en la música de iglesia, Puccini debió pensar en la música religiosa como un posible canto de cisne, y la casa Ricordi, seguro, le hubiera empujado a ello, hasta para aguijonear la excesiva soledad en el éxito de Perosi. El "Motu Proprio" reduce al silencio todas esas posibilidades: adiós violines, adiós romanzas, adiós trepar hasta el do para alcanzar la angustia del "Miserere". Los músicos burgueses, no muy creyentes, liberales, herederos de Verdi, encontrarían más que desoladas las iglesias sin la música que a ellas les conducía de jóvenes. Un abate de Roma ayudaba a Puccini para encontrar el tema procesional del aparato final del primer acto de "Tosca" y el músico pensaría en que la iglesia de Santo Andrea de la Valle podía ser casi real. Pero no.

VI

¿Nada más? Nada más. Me he acercado al tema de Puccini porque creo que todo rincón de música auténtica debe ser iluminado; intentando desbrozarlo de la anécdota, de ese vocabulario para cantantes de la crítica operística. De una manera implacable podríamos decir que si las óperas de Puccini se instalan perfectamente en su tiempo, carecen, en cambio, de esa "actualidad", de esa permanencia que es su segunda y ya imperecedera vida. Sin embargo, algo interno se rebela contra ese juicio: hay una permanencia de Puccini cuya causa no está en su capacidad de símbolo, ni en su poder director, ni en su alianza con personajes o situaciones permanentes por eficaces —cada una de estas causas podemos adjudicarlas, por ejemplo, a Verdi—, sino en la simpatía. Recorro el libro sobre Puccini escrito por Fraccaroli, uno de los escritores que estuvo más cerca de Puccini, y de esa vida burguesa, de juventud bohemia, de pecados y virtudes burgueses, se desprende, sin embargo, una gran simpatía, un indudable encanto. Puccini conocía su mérito, sus posibilidades, pero conocía igualmente sus límites, y allí no encontramos ni orgullo, ni resentimiento, ni envidia. Claramente generoso, muy gozador de las cosas, con un cierto aire deportivo que nos lo acerca incluso un poco más, parece no pedir más que el cariño por Mimi y por Butterfly, diciéndonos que una hermana religiosa de clausura bien merecía el poemita blanco de "Suor Angelica". Y, la verdad, hay tanta retórica, tanto engolado grito, tanta suficiencia en la vida de los italianos "modernistas" que la simpatía, de repente, adquiere valor casi extraordinario.

Creo que lo mismo pasa con su música: como todavía nos tunde el

alma cierta supervivencia del verismo, la música de Puccini, bien hecha, nos gana también, irremediablemente, por la simpatía. Tenemos un rincón para la ópera bufa, para la misma opereta, para el género chico, y sería pedante rehusar un hueco para la simpatía ante una obra tan bien concebida, bien hecha, fácil pero no ligera. La dificultad reside precisamente ahí: que está *muy* lleno el hueco para la constante romántica y que Puccini no entra en lo que llamaríamos música "ligera" y bien lo sabía él y bien lo lamentaba casi ante las ofertas, casi escandalosas en lo económico, de Viena. Hagámosle el hueco sin ponernos importantes, porque de hecho la permanencia ante el público es indudable. Hasta ahora los grandes directores no italianos se acercaban con ilusión y respeto a dirigir Verdi. Furtwängler, que yo sepa, no dirigió Puccini, pero Karajan ha hecho este año "Tosca" en Viena y la gente bramaba. Vamos a ver cómo se desarrolla este curso que conmemora el centenario: si de la indudable y triste eficacia de la constelación de "nostalgias" que hacen neorromántico, peligrosamente neorromántico el ambiente, espumamos la autenticidad, las óperas de Puccini ganarán otro gran plazo. Creo que el secreto está en los directores y en los críticos. Esperemos.

Federico Sopeña (de la Real Academia de Bellas Artes).
Ciudad Universitaria.
MADRID

DIEZ POESIAS

POR

BERTOLT BRECHT

I. GROSSER DANKCHORAL

¡ALABAD la noche, alabad
las tinieblas que os cercan!
Venid en denso bando,
mirad arriba el cielo:
ya pasó vuestro día.

¡Alabad la yerba y la bestia
que junto a vosotros viven, mueren!
Ved: igual que vosotros
existen bestia y yerba
y con vosotros deben morir.

Alabad al árbol que desde la carroña
surge exultando al cielo.
Alabad la carroña
y a su árbol devorante,
pero alabad también al cielo.

¡Alabad hondamente la corta memoria del cielo!
Aunque ni vuestro nombre
conozca, ni la cara;
nadie sabe que estáis todavía aquí abajo.

¡Alabad el frío, la sombra, la disolución!
Miren arriba: no
depende de vosotros.
Podéis morir sin un remordimiento.

II. ERINNERUNG AN DIE MARIE A.

UN DIA de septiembre, el mes azul,
encalmado bajo un ciruelo joven,
tuve un amor pálido y quieto
entre los brazos, como un sueño dulce.
Encima, en el gran cielo del verano,
estuve contemplando largamente a una nube.

Blanquísima, en lo alto, se perdía;
cuando volví a mirarla, ya no estaba.

Y desde entonces muchas, muchas lunas
discurrieron nadando en el espacio,
quizá estén ya caídos los ciruelos...
¿Me preguntas qué fue de aquel amor?
Esto te digo: ya no lo recuerdo
y, sin embargo, no lo ignoro.
Quizá ya no recuerde ni su rostro;
a este recuerdo ya lo besé un día

y hasta aquel beso habría olvidado ya
a no ser por la nube que te dije:
era blanca y bajaba de lo alto.
Acaso los ciruelos florezcan todavía
y ella tiene ya acaso siete hijos;
la nube floreció sólo un instante;
quise otra vez mirarla, y se perdió en el viento.

III. DIE OBEREN SAGEN...

LOS PODEROSOS dicen: Guerra y Paz
son dos cosas. Mas su paz y su guerra
son como el viento y la tempestad.

La guerra se genera de su paz
igual que el hijo de la madre.
Y lleva ya en la cara
sus espantables rasgos.

Y su guerra destruye
todo lo que su paz
ha dejado a la vida.

IV. ES IST NACHT

ES NOCHE.
Las parejas
se van al lecho.
Las jóvenes mujeres,
luego,
darán a luz
huérfanos.

V. WIEGENLIED

HIJO mío, sea lo que sea de ti,
ellos te esperan, y desde ahora, con un garrote.
No te queda, hijo mío, sino un puesto en el mundo:
descargar los escombros.
Y ni siquiera aquello está muy libre.

Deja, hijo mío, decírtelo a tu madre:
una vida te espera más mala que la quina.
Pero yo no te tuve muy dentro, hasta el final,
para que lo toleres todo sin protestas.

Todo lo que no tengas, no lo creas perdido.
Lo que a ti no te den, tú disponte a entenderlo.
Yo, tu madre, no te parí
para que yazgas las noches bajo el ojo de un puente.

Quizá tú no estés hecho de un tejido especial;
no tengo para ti dineros ni consejos:
cuento y espero sólo con que tú
no caigas entre tantos inútiles y te
llegue así la sombra.

Cuando de noche, insomne, yazgo cerca de ti,
tiendo hacia tu puñito la mano muchas veces.
Es seguro que ellos te planean nuevas guerras.
¿Qué podría yo hacer para que no creyeses
en sus sucias mentiras?

VI. DIE VOEGEL WARTEN IM WINTER VON DEM FENSTER

I

YO soy el gorrión,
niños, y que me muero es casi un hecho.
Siempre os llamé, todo el pasado año,
cuando el cuervo picaba la ensalada.
Una limosnita, por favor.

Gorrión, pasa dentro.
Gorrión, aquí está tu trigo.
Y muchas gracias por tu buen trabajo.

2

YO soy el rojo pájaro carpintero,
niños, y que me muero es casi un hecho
y pico y pico todos los veranos
y os destruyo los malos animales.
Una limosnita, por favor.

Carpintero, pasa dentro.
Carpintero, he aquí tu gusano.
Y muchas gracias por tu buen trabajo.

3

YO soy el mirlo,
niños, y que me muero es casi un hecho.
Era yo, sin embargo, quien, por el gris del alba,
canté todo el verano en el huerto de enfrente.
Una limosnita, por favor.

Mirlo, pasa dentro.
Mirlo, aquí está tu grano.
Y muchas gracias por tu buen trabajo.

VII. MEIN BRUDER WAR EIN FLIEGER

MI hermano era aviador.
Un día le dieron una carta
y él hizo su maleta.
Ruta: Sur.

Mi hermano es un conquistador.
Nuestro país tiene necesidad
de sitio, y ganar tierra
para nosotros es un viejo sueño.

Mi hermano, en fin, ya conquistó esa tierra.
En la sierra de Guadarrama
tiene un metro ochenta de largo
por uno cincuenta de fondo.

VIII. WENN ES ZUM MARSCHIEREN KOMMT WISSEN VIELE NICHT

CUANDO llega el momento de marchar
muchos no saben
que el enemigo marcha a la cabeza...
La voz que los comanda
es la del enemigo.
Quien habla de enemigo
es el mismo enemigo.

IX. BEI DEN HOGHGESTELLTEN

PARA los grandes
el hablar de comida es algo muy vulgar.
Y es natural, pues ellos
están hartos ahora.

Los pobres deben irse de este mundo
sin nunca haber comido
algo de buena carne.

Para pensar de donde vienen y
adonde se dirigen,
en las noches hermosas,
están muy agotados.

A las montañas y al gran mar
no los han visto todavía
cuando su tiempo ya ha pasado.

Porque si los humildes
no piensan nunca en la miseria,
no llegan a ser grandes.

X. VON ARMEN B. B.

YO, Bertolt Brecht, nací en los bosques negros.
Mi madre me llevó hasta la ciudad
cuando estaba en su seno. Y el frío de los bosques
ya no me dejará hasta que me muera.

En la ciudad de asfalto me siento como en casa,
provisto ya en principio de cada sacramento
de muerte, de periódicos, aguardiente, tabaco.
Soy vago y desconfiado, pero vivo contento.

Me hago ver buen amigo y me coloco
hasta el sombrero duro que gastan los demás.
Me digo que son bestias de un olor diferente
y me digo, además, que yo también lo soy.

Hasta mis mecedoras vacías, por la mañana,
me llevo alguna vez una mujer
y la contemplo indiferente y pienso:
bien, para mí nunca contaréis mucho.

En el alba, los pinos orinan por la sombra
y rompen a gritar las aves, sus parásitos.
A esta hora vacío mi vaso sobre la urbe,
tiro el pitillo y me adormezco inquieto.

Enclenque casta, hemos crecido todos
en casas que creímos salvas de destrucción
(y es por esto que hicimos los grandes edificios
de la isla de Manhattan
y los cables sutiles que entretienen
al Océano Atlántico).

Pero de estas ciudades quedará:
el viento que las cruza.
La casa alegra al comilón, y es él quien la abandona.
Somos efímeros, se sabe,
y nada dejaremos que sea digno de nota.

Espero sólo que en los futuros terremotos
no se apague mi puro a fuerza de amargura,
yo, Bertolt Brecht, tirado a las ciudades
desde el bosque sombrío, bien dentro de mi madre
y en tierna edad.

(Versión castellana de Fernando Quiñones.)

DOS CUENTOS

POR

DANIEL SUEIRO

I. LOS COMPLICES.

Las ruedas debieron ir rozando la acera. El automóvil se paró bruscamente allí delante y se oyó bien. Los tres levantaron la vista y se miraron, y el que estaba paseando de un lado para otro se detuvo. Continuaba en marcha el motor.

—Mira a ver.

El que estaba de pie abrió la ventana e iba a asomarse.

—Apaga la luz —dijo.

Ella se inclinó hacia adelante, sin levantarse del todo de la silla, y le dio a la llave.

El otro se asomó y miró abajo. Fuera hacía frío y cerró pronto la ventana. Batieron la puerta del coche.

—*Ná* —dijo—. Un taxi.

Encendió la luz desde la silla.

—¿Has visto quién bajó?

—Sí, unos.

Le estuvo mirando y estaba impaciente.

—¡Pero, quiénes!

—¡*Ná*...! Dos. Un tío y una tía.

Se callaron y el otro continuó dando vueltas por allí. El que estaba sentado era un hombre frío y pálido. Iba mal afeitado y tenía, a veces, diminutos trozos de vidrio brillantes en los ojos. Bebía. Su mujer se lo había advertido, pero ella también terminó bebiendo. Es lo que pasa.

—Bueno, ya está bien —exclamó—. Arrímate a alguna parte y estate quieto.

Ella le miró con las cejas muy levantadas. Tenía el rostro más cansado que se puede tener, en mujer, se entiende, y aún sonrió como si a ella no le importara que uno estuviera por allí paseando mientras esperaban.

—Quieto... —murmuró.

El otro se arrimó a la ventana y encendió un pitillo con un encendedor. Miró el encendedor con admiración y le dio una palmadita y se lo guardó en el bolsillo. No era suyo, seguramente. Seguramente era un encendedor robado. Lo parecía, al menos, por el aspecto del tipo y porque la espera le empezaba a poner nervioso.

—Ya podían llegar, ¿no?

Al hablar, el que no despintaba le daba un aire de trajín a la mano derecha y levantaba jacarandosamente el hombro. Tenía la cara de madera oscura y el pelo negro como un indio, y, además, tenía las piernas estevadas y los andares de los toreros que han llegado a figuras.

La habitación era pequeña y ya estaba bastante llena de humo. Había en el centro una mesa cuadrada, que estaba cubierta con un tapete rosa y tenía encima un florero, y también había un calendario y unos cuadros colgados y un armario junto a la pared. Al lado de la puerta había un maletín pequeño, de cuero, un maletín antiguo muy parecido al que usaba Jack "El Destripador", y algunas sillas por allí. Aquello ya estaba bastante cargado, pero el hombre que permanecía sentado llevaba el gabán puesto y tenía las manos metidas en los bolsillos del gabán, y aparentaba jugar con algo que tenía en ellos, mientras pensaba. El abrigo de la mujer estaba sobre el respaldo de su silla y la gabardina del otro, arrugada y de esas blancas, estaba también por allí, en algún sitio.

El que estaba de pie junto a la ventana miró el reloj y, poco después, se llevó la muñeca al oído. A veces falla algo por culpa de un detalle verdaderamente insignificante y, a veces, cuando más se necesita, se para un reloj y ya está uno desorientado y sin saber a ciencia cierta qué hora es y qué es lo que pasa o puede pasar. Marchaba.

—¿Qué hora tiene usted? —le dijo a la mujer.

—No sé —respondió—. Deben ser las diez.

Aún no son las diez —dijo el que estaba sentado con el abrigo puesto—. ¡No son las diez todavía, no sé qué os pasa!

La trataba de usted y siempre le decía señora, porque, realmente, era la mujer de otro hombre, el de mayor edad y cara triste y pálida, el hombre que parecía tener alguna consideración entre ellos y algo en que pensar.

—Bueno, habrá que esperar —el hombre joven, moreno y desgarbado se rascó la cabeza.

El matrimonio estaba fumando en silencio y el otro encendió un pitillo. Empezaba a estar verdaderamente caluroso aquello.

—Mira que como no vengan pronto...

—Vendrán.

Ella no dijo nada.

—Tienen que estar a llegar —añadió—. Estaba todo listo. No tenían más que llegar y venirse.

—A lo mejor...

—Qué...

El otro, el joven, dejó el vaso y se le puso delante. Estiraba mucho

los brazos y los dedos de la mano cuando hablaba. Le bailaba el pelo encima de la frente.

—Mire, yo no sé. A mí no me diga nada. Yo despaché lo mío y en paz.

—Bueno, cállate, hombre —dijo ella.

—Siéntate por ahí —le dijo fríamente el hombre, y la miró con atención y cuidadosamente—. Anda, siéntate.

El patiestevado se sentó en una silla y chascó la lengua. Tenía una cinta lívida alrededor de la boca.

Ella cruzó las piernas. No tenía unas piernas bonitas. Tenía unas piernas algo delgadas. Ella era más bien gruesa. Hubiera estado algo aparente si no tuviera aquella cara de asco. Todo le debía dar asco a aquella mujer. Eso pasa mucho.

El muchacho bajó la vista y procuró meditar. Sin embargo, en su cabeza no cabía más preocupación que la preocupación del tiempo de la espera. El reloj marchaba, marchaba bien.

Podía oírse, a veces, el rodar repentino y fugaz de algún automóvil por la calzada húmeda y, entonces, coincidían por un instante las miradas de los tres que estaban allí esperando, pero no se detenía ninguno ni se advertían pisadas ni nada de esto. Sólo algunos bocinazos, muy breves, y el ruido de las llantas de las ruedas al ir despegándose velozmente de la piel del suelo.

—Ponme a mí algo también —le pidió.

Ella le sirvió en un vaso y también sirvió al más joven.

—¿No tienes calor? —le preguntó al sentarse.

El se miró el gabán. Encogió los hombros.

—Yo ya estaría asada.

Se levantó de nuevo y parecía, de verdad, un chulo o un torero.

—Yo, lo que estoy es frito —comentó.

El hombre echó un trago, un buen trago, y dejó el vaso sobre el tapete. Ella le puso un platito debajo del vaso, porque el fondo del vaso estaba manchado de la bebida y dejó una huella sobre el tapete.

—No sé... —añadió—. Estos no acaban de venir.

Los dos se miraron. El estaba pensativo y se mordió los labios.

—Estarán al llegar. Aún no es tarde.

—Ya podían estar aquí. Hace media hora que podían estar aquí.

Corrió un poco el visillo y acercó la cara al cristal de la ventana. Le pasó la mano y lo limpió y luego miró afuera y hacia abajo.

—Nada —dijo—. Eso está más desierto que el Polo.

El del gabán sacó un reloj de bolsillo y lo miró. No dijo nada. Volvió a guardarlo y hundió el mentón en el pecho. Entrecruzó las manos sobre el abrigo, a la altura del alto vientre.

Estaba haciendo cuentas con los dedos de la mano y no se explicaba lo que ocurría.

—Habla, a ver —dijo al otro sin levantar la cabeza.

Fue hacia el teléfono y lo descolgó.

—¡No, no, déjalo! —pareció asustarse y se llevó la mano a la frente—. Espera un poco. Vamos a esperar.

Volvió con los andares arqueados y se sirvió más en su vaso.

—Bueno, lo que usted diga. Yo, lo que ustedes digan.

El humo se interponía entre ellos y no permitía ver perfectamente bien lo que pasaba en el rostro de cada uno. Al echarlo por la nariz o por la boca, el humo se mezclaba en seguida con todo el que había en la habitación y volvían a respirarlo de nuevo.

Fuera, la noche debía estar buena...

Se pasaron bastante tiempo sin hablar. Sin moverse casi, porque el moreno parecía tenerles respeto a los otros, aunque se estaba empezando a hartar, y toda aquella nube de silencio debía encubrir el universo entero.

Al llevar el pitillo a la boca, el tipo más impaciente, el que era más joven, oyó apresuradamente la marcha del reloj latiendo en su muñeca, y se pasó el pitillo a la otra mano, a la derecha, aunque esto no era lo suyo. Echó un trago y aquello estaba caldeado. Miró hacia la ventana. La calle húmeda. Se pasó la lengua por los labios.

—Pues mira que...

—No sé qué les puede haber pasado—dijo el pálido.

El otro se acercó a la mesa y le temblaban las puntas de los dedos al aplastar la colilla en el cenicero. El había tenido que cargarse a uno.

—Vamos a esperar —murmuró la mujer—. Tienen que llegar de un momento a otro.

Estuvieron callados y el joven no podía parar y se movía de un lado a otro. Pasó el tiempo lentamente y la pequeña habitación donde estaban se cargó completamente de humo y de silencio. Sólo el hombre que pasaba frío en todas partes parecía guardar la calma y esperaba pensando detenidamente todas y cada una de las cosas. Estaba más pálido y tenía los pies helados, pero el sudor le brotaba en globos diminutos de cera o de agua sobre la frente. Mirando a los otros de cuando en cuando, parecía una alimaña.

—Tienen que venir..., tienen que venir... —silbó las palabras por entre los dientes, que los tenía separados, y los otros se quedaron quietos un momento y se miraron fugazmente.

Estuvieron esperando y tenían en la cabeza un huracán de recuerdos y de dudas. Aquello estaba demasiado cargado. No se podía

aguantar más allí. El desgarbado estuvo pensando y todos sus pensamientos eran justos y estaba a punto de decidirse.

—Estos ya no vienen —concluyó.

El otro levantó la cabeza y se llevó la mano al mentón. Estaba callado como un muerto.

—Espera —dijo ella.

Mantuvieron todos la respiración y se pusieron a escuchar. El coche se detuvo súbitamente allí delante y pararon el motor.

—Ahí están —añadió—. Deben ser esos.

El más joven, que ya estaba decidido, apagó la luz rápidamente y se asomó a la ventana. Notó el buen aire frío de la noche por la cara adelante y también por el pelo y miró.

Los otros le escucharon en medio de la oscuridad.

Tenía una voz afilada y calmosa y se notaba que ya no había por qué esperar más.

—Esos, desde luego, no son.

II. EL MAESTRO

Cuando hacía buen tiempo, dábamos la clase al aire libre. Había junto a la escuela un campito rodeado de robles que tenían, en grande, la misma forma que el cuenco de la mano. Llevábamos allí las pizarras pequeñas y los pizarrines, los cuadernos, los lápices, a veces la regla y el compás, que tenía la punta atada con un hilo. Ese era el material escolar. Nosotros llevábamos, aparte, el tiratacos, el juego de caras, el trompo y las bolas de barro pintadas de azul o de verde para cambiárselas a los más pequeños por las de cristal.

Dos o tres de los mayores transportaban un pupitre para que se sentara el maestro, y nosotros nos sentábamos en el suelo. El maestro se sentaba detrás del pupitre con la varita de mimbre en la mano, o andaba por allí de un lado para otro mirando las pizarras o contándonos para averiguar si alguno se había marchado al río. Los martes, jueves y sábados tocaba una hora de dibujo, y cuando estábamos sentados en el campo y había ese olor, a la vez caluroso y fresco que venía del monte, a mí no se me ocurría siquiera pensar en fugarme. Yo le había cogido el tranquillo al dibujo y, los días que no lo había, sentía como un hormigueo de rabia. Nunca se me ocurrió pensar que el maestro pudiera darse cuenta de que siempre dibujaba lo mismo en mi pizarra. ¡Me salía tan bien! Cogía una hoja del suelo, una hoja de varios triángulos llena de adornitos, de las que caían ya secas de los robles, y mientras la sostenía bien pegada a la pizarra con la punta de los dedos de una mano, con la otra iba recorriendo cuidadosamente su perfil...

Los días que no tocaba dibujo, ya digo —y aun a veces los otros—, cuando el denso solano de la atardecida se quedaba quieto y asaba sobre aquella especie de hueco en que estábamos metidos, yo también era de los que se alejaban cuanto podían de la mesa del maestro y se escurrían poco a poco hacia detrás de los árboles. Si uno lograba llegar allí, lo demás era muy fácil.

Al río se llegaba en seguida, escondiéndose tras de los matorrales, tras los robles, tras las altas cañas de maíz.

Yo creo que al maestro, más que disgustarle que nos escapáramos de la clase, lo que le molestaba, lo que le enfurecía, era que nos fuéramos al río.

—Mientras estáis aquí —decía— yo soy vuestro padre y vuestra

madre. En esta vida os estarán vedadas muchas cosas; pero, sobre todas, os está vedado el río. ¡No sabéis los peligros que encierra ese río...!

Decían que allí se había ahogado uno de Angueira, el de López y otro de Francelos —con lo lejos que estaba Francelos—, uno de los de Gómez, el rubio. Yo no conocía a nadie que se hubiera ahogado allí. Quiero decir que ninguno de nosotros se ahogó nunca. Allí aprendimos a nadar todos, tirándonos desde las brañas, y allí nos hemos tirado panza arriba al sol, y robado manzanas para después del baño, y fumado pitillos.

Una tarde, Ramiro me hizo una seña en la cabeza, desde allá atrás, junto a los robles. Yo dejé la Historia Sagrada en el suelo y me acerqué a la mesa del maestro. Crucé los brazos y, con la cara más inocente y la voz más baja y dulce que pude sacar, le dije:

—¿Al retrete, un momentito?

El maestro bajó la cabeza, de modo que las gafas le quedaron colgando en la nariz, y me miró. Los pelos de las cejas se le salían hacia todas partes, blancos y del color de la ceniza. Me miró insistentemente durante un largo rato y luego me hizo una señal con la cabeza, como si dijera: "Vete". Yo me fui hacia los árboles.

Desde allí nos escurrimos rápidamente hasta lo del maíz, alto y lleno de espigas y bigotes. Anduvimos como en cuclillas por entre las plantas de maíz, descansando de cuando en cuando, y luego atravesamos las brañas fugazmente, tirándonos al suelo y levantándonos de nuevo, zigzagueando de un lado a otro, como creo yo que deben hacer los soldados en una batalla. El río estaba bordeado de árboles altos y viejos y de pequeños arbolitos y de zarzas y toda clase de hierbas que formaban como unas murallas compactas e impenetrables. Sin decir una palabra, Ramiro empezó a desnudarse. El sol, que estaba de lado, brillaba como la plata en el remanso de la madre del río. Hacía calor todavía, y las hojas de los arbustos y las de los cedros se rozaban levemente a la caída de la tarde.

Yo también me desnudé. Sin esperar, Ramiro se metió en el agua cuidando de no mojarse la cabeza. Dio unas brazadas por allí y luego se volvió a la orilla.

—¡Qué buena está! —Ramiro echó un chorrito de agua por la boca.

A mí se me habían ido un poco las ganas de bañarme, pero me parecía una tontería haberme escapado de la clase, haber andado a gatas por entre el maíz y haberme desnudado para no bañarme luego. Sin pensarlo más, me metí en el río, avanzando poco a poco en el agua hasta que me llegó a la garganta. Daba un gusto como raro ir sintien-

do avanzar el agua, primero fría y luego tibia, por las piernas y por el pecho arriba. Debíamos parecer dos indios salvajes, hijos de los jefes de dos tribus amigas, bañándonos completamente desnudos en el Mississipí.

Salimos del agua y anduvimos saltando y corriendo por allí, y luego volvimos a meternos.

—Bueno, vámonos —dije—. Se va a dar cuenta y la fastidiamos.

—Espera un poco, hombre —me contestó Ramiro—. ¡Está tan buena...!

—Yo me salgo.

Y así lo hice y me puse a saltar al sol, en medio de la arboleda, para secarme. Ramiro salió del agua en seguida y se quedó en las brañas, en la misma orilla, y se inclinó hacia el río y se puso a mirar al fondo como si hubiera visto algo raro.

—¡Ven, ven! —me gritó.

Yo me acerqué corriendo y también me puse a mirar, pero no veía más que el fondo de lodo y algunas bandadas de peces pequeñitos que nadaban en fila india. De pronto, Ramiro me empujó por la espalda y yo me fuí de bruces al río. Cuando iba por el aire, lo vi retroceder muerto de risa y armando grandes aspavientos. Me despanzurré sobre la piel del agua y casi llegué al fondo. Al salir a la superficie, Ramiro se zambullía de cabeza; yo estaba furioso.

Cuando Ramiro sacó la cabeza, yo no sabía qué decirle. La cabeza mojada en aquellos momentos, cuando necesitábamos volver a toda prisa, era sencillamente trágico.

—¿Y ahora, qué? —grité.

—¿Qué de qué? —preguntó el otro no queriendo entender.

—¡Cómo vamos a ir así, con la cabeza mojada! —estallé yo.

Ramiro se echó a reir, como divertido.

Salimos del agua y empezamos a frotarnos las rodillas, las piernas, los brazos y la cara con la arena seca, como solíamos hacer siempre que no había tiempo de secarse al sol. De este modo, además, tapábamos el brillo que suele dejar el agua del río en la piel y tornábamos ésta al estado de suciedad regular que le correspondía. La operación era sobre todo conveniente en las rodillas y en las manos.

—Sabe Dios qué hora será ya —yo estaba francamente preocupado.

Nos vestimos los dos rápidamente y procuramos peinarnos un poco metiendo los dedos abiertos de la mano por entre el pelo mojado.

—Yo no me atrevo a presentarme así.

—A lo mejor le da tiempo a secarse, mientras llegamos —dijo el otro—. Vamos bien por el sol.

Yo veía la cabeza de Ramiro completamente mojada, e incluso un

poco morados los labios de tanto permanecer en el agua. Mientras subíamos, los dos íbamos revolviendo el pelo y aireándolo de un lado para otro. Si el maestro se daba cuenta estábamos perdidos. La varita de mimbre, primero, en las puntas de los dedos bien apiñados; luego, el recreo de quince o veinte días por lo menos, y, por último, lo peor, el chivatazo a casa. Ya estaba viendo la cara de mi padre.

Anduvimos en silencio uno detrás del otro, procurando hacer tiempo, todo lo despacio que nos permitía nuestra impaciencia y nuestro miedo. De cuando en cuando nos llevábamos la mano a la cabeza para ver cómo iba la cosa, y, en efecto, comprobábamos que el pelo se secaba poco a poco, empezando por las capas exteriores para ir penetrando en las de más abajo. Nos sentamos un buen rato al sol, en el camino, al lado mismo de la robleda donde se daban las clases, y, por fin, decidimos jugarnos la última carta y aparecer con toda naturalidad en la clase.

En la pequeña hondonada, a la sombra de los cuantiosos robles, no había ni un alma. Nadie. Llegamos allí Ramiro y yo y nos quedamos paralizados, asombrados, indecisos.

—¿Qué habrá pasado aquí? —se le ocurrió decir a Ramiro en voz baja.

Yo empecé a sospechar lo peor.

—Esto es por nosotros, estoy seguro —dije—. Se habrá dado cuenta y algo ha pasado.

Allí estaba el pupitre del maestro con los papeles y los libros y el tintero. La varita también estaba tirada por allí y algunas pizarras y cuadernos. Mi libro de Historia Sagrada estaba en el mismo lugar donde yo lo había dejado, y el de Ramiro, también. ¿Qué habría pasado?

Dentro de la escuela tampoco había nadie. Conque cogimos y nos fuimos acercando a la plazuela y a las casas. Estábamos sorprendidos, y, desde luego, temerosos y muy preocupados. Vimos a unas viejas que iban corriendo hacia el centro y algunas otras personas que también se iban allá. Cuando llegamos a la plazuela, todos los demás estaban allí, callados y con la cara llena de tristeza, y aunque nosotros nos íbamos escondiendo y apareciendo como si saliéramos de uno de aquellos grupos, nadie se fijó en nosotros ni nadie nos hizo caso. Nos miramos uno a otro, tranquilizados.

—Disimula —me dijo Ramiro, como de pasada.

Había bastante gente delante del portal de la casa del maestro, hablando en voz baja y contándose cosas unos a otros. En aquel momento salían de la casa varios niños, compañeros de la escuela, callados como muertos y llorando.

Le preguntamos a Evaristo, el de la dulcería, que era uno de los que salían, y nos dijo que parecía que el maestro la diñaba, que estaba tan campante preguntando lo de Josué y que, de repente, se levanta con la cara blanca, se lleva las manos a la garganta y se cae al suelo de narices. Entonces, todos asustados, fueron a avisar y vinieron y se lo llevaron a su casa.

Miré a Ramiro y vi que se le ponían fríos y pálidos los ojos, como a mí. Sentí en la espalda y en la nuca algo así como un escalofrío y me llevé las manos a la cabeza. Mojada.

Ramiro y yo nos fuimos al portal de la casa del maestro y allí estuvimos callados largo tiempo. La gente se fue marchando y quedamos unos cuantos por allí. Cuando no había casi nadie, apareció por allí doña Ramona, la mujer del maestro, y yo le pregunté:

—*¿Podemos verlo?*

Ella nos miró con los viejos ojos húmedos y tristes y, sin decir nada, nos dio a entender que pasáramos. Entramos Ramiro y yo en aquel silencio y vimos al maestro metido en la cama, tapado hasta la boca y con las ventanas cerradas y las contras entornadas. Doña Ramona nos dejó solos y nosotros nos acercamos, silenciosos, asustados, temblando. Estuvimos como unos cinco minutos callados al lado de su cara y luego él abrió los ojos y nos vió. Sacó un brazo fuera de las ropas y lo levantó sin ninguna fuerza. Débilmente, me pareció a mí que con cariño y con agradecimiento, le pasó a Ramiro la mano por el pelo y lo acarició. Luego, sus dedos fríos y largos se posaron en mi cabeza y yo me estremecí un poco. También me acarició levemente y, de repente, yo noté cómo su mano se detenía y se metía en el fondo del pelo y quería palparlo. Me miró con sus ojos completamente apagados y yo vi como un destello de sorpresa, brillante y alegre, que le bailaba en ellos. La mano le cayó sobre la cama y se quedó así, sin moverse, sin enfadarse siquiera. Y a mí me pareció que quiso sonreír y que no pudo.

Daniel Sueiro.
Maudes, 36.
MADRID

ENEMIGO INTIMO

POR

ANTONIO GALA

I

LABORA el corazón en contra nuestra:
crece una flor aquí para la muerte,
allí el amor debátese entre sueños,
sueño él también, porque es el despertar
el verdadero fin de la aventura...

La tierra se lamenta dividida
buscándose, buscándose. El amor
nada resuelve, porque
no podemos amar perfectamente
ni suficientemente. Gira el astro
y el amor no consigue: impulsa. Toda
la tierra es una mano que suplica
otra mano.

La muerte es el encuentro,
donde se reanuda la anterior
vigilia. Es el hogar
dispuesto y los objetos
de otros días; la yerba que una idéntica
brisa conmueve; el desembarcadero
habitual, lo siempre conocido.
Es la mano que aguarda
a las manos viajeras y mendigas.

Desdeñosa Penélope desteje
su apasionado manto
y desde el mirador
oye hablar a noviembre. La odisea
va a terminar. Ya todo está cumplido.
La muerte es el final de la aventura.

II

HAY TARDES en que todo
huele a enebro quemado
y a tierra prometida.
Tardes en que está cerca el mar y se oye
la voz que dice: "Ven".
Pero algo nos retiene todavía
junto a los otros: el amor, el verbo
transitivo, con su pequeña garra
de lobezno o su esperanza apenas.
No ha llegado el momento. La partida
no puede improvisarse porque sólo
al final de una savia prolongada,
de una pausada sangre,
brota la espiga desde
la simiente enterrada en paz.

Hay largas
tardes en que se toca casi el mar
y su música. Un poco
más y nos bastaría
cerrar los ojos para morir. Viene
de abajo la llamada, del lugar
donde se desmorona la apariencia
del fruto y sólo queda su dulzor.
Pero hemos de aguardar
un tiempo aún: más labios, más caricias,
el amor otra vez, la misma, porque
la vida y el amor transcurren juntos
o son quizá una sola
enfermedad mortal.

Hay tardes de domingo en que se sabe
que algo está consumándose entre el cálido
alborozo del mundo
y en las que recostar sobre la hierba
la cabeza no es más que un tibio ensayo
de la muerte. Y está
bien todo entonces y se ordena todo,
y una firme alegría nos inunda
de abril seguro. Vuelven

las estrellas el rostro hacia nosotros
para la despedida.
Dispone un hueco exacto
la tierra. Se percibe
el pulso azul del mar. "Esto era aquello."
Con esmero el olvido ha principiado
su menuda tarea.

Y de repente
busca una boca nuestra boca y unas
manos oprimen nuestras manos y hay
una amorosa voz
que nos dice: "Despierta
Estoy ya aquí. Levántate."
Y vivimos.

III

"VIDA" nos repetimos
y esperamos atentos
una vez y otra vez, como si hubieran
de aparecer los seres que nombramos.
Pero la flor, criatura de la muerte,
en ella se demora, acobardada
ante el salto mortal de la existencia.
¿Y qué es el mundo entonces sin sus ojos?

Decimos "amor" a
la orilla de los ríos, pero luego
buscamos siempre el mar. Porque decir
amor es preguntar
al eco y pronunciar un desafío
en contra de lo que
ha de sobrevivirnos.

Qué desnudos
estamos, a la tarde,
cuando pensamos "muerte", y la mirada
a la más honda altura se remonta.

Lazos y velos des-
aparecen allí.

Allí, directamente.
No hay ya manos ni boca:
los ojos sólo duran,
inhabituados ante
la secreta montaña.
El aire se ensimisma
y la luz se libera.
La muerte es un paisaje,
pero, ¿por dónde?, ¿cómo
acercar a la llama
serena?, ¿qué increíble
tierra es capaz de todo
el silencio?

... Y se queda en carne viva
este trabajo que llamamos alma.

IV

DE ANGEL en ángel vamos, de ala en ala
Desalados vivimos
premeditando un vuelo que no cese:
pájaros hay que ensayan
su delicado oficio entre espinares.
La vida es sólo un
largo sollozo, pues
el llanto que de niños derramábamos
es éste todavía. No se secan
los ojos; no se endulzan
los labios. La gran sed
de ángel en ángel va, como en el juego
fuimos entonces de una en otra esquina.
Si el corazón en algo a descansar
acude, quien abierta le mantiene
la llaga, en ella clava su acicate
y le obliga a correr de nuevo más a prisa
de cansancio en cansancio.
Devorado de tábanos, perdida
la razón, busca el mar, pero qué lejos
queda el mar. Y este llanto
es aquel todavía. (El llanto quizá sea
el camino más corto para el mar.)

De ola en ola se acerca y no se acerca
a nosotros, que vamos
de ángel en ángel, sin volar tampoco.
Y arrecia el fuego así y la primavera
se repite. O acaso es que venimos
del mar... ¿Adónde? Porque el llanto de hoy
es el mismo de siempre y al volver
la cabeza al pasado, contemplamos
el llanto de mañana.

Ante él retrocedemos,
muy poco a poco, en pos de lo que empieza,
hacia la primer ala,
hacia el primer sollozo.
Camino del recuerdo del mar vamos
de primavera en primavera. Había
un corazón a nuestro lado en ese
tiempo ya desandado,
cuando en la oscuridad nos agitábamos
por salir a la luz, siendo así que
de la luz provenía
esa ansiedad por recibirla y verla.

Apenas el amor
entre las sombras desfallece, empieza
la caza de la luz y la discordia
está aquí. Ya germina
un sollozo. De noche en noche irá
tomando su incremento, y eso somos.
Pues no duramos: somos,
como la eternidad,
que no dura, porque
está fuera del tiempo.

El que mira hacia atrás ve lo que anhela.
El que corta la flor, la inmortaliza.
Delante sólo hay
tierra que andar, de un horizonte en otro,
de una en otra pregunta,
con la respuesta ya desde el principio
entera y dicha.

Deja
la hoz el segador
y mide con la vista
el campo no segado.
La noche llegará sin que termine.
Con la mano se enjuga
la frente y continúa. Es eso todo:
hacer sitio a la nueva siembra y luego
hacer sitio otra vez.

De ángel en ángel
o de espiga en espiga. Los graneros
se incendian. Sólo el día
de empezar permanece.
Y ese día se llama siempre hoy.

Multiplicando van
las pacientes salinas su tesoro:
también el llanto tiene sal, la lágrima
es un pequeño mar también. Quizá
todas las horas son de bendecir
y de aupar la mirada del sendero
a la nube, del árbol a la estrella.
Porque mañana cantarán los pájaros
que aprendieron el vuelo entre espinares
y hemos de oír, al fin, cuando amanezca,
tiernas voces de niño,
en brazos de la tierra prometida.

Antonio Gala.
Colmenares, 5
MADRID

LA COMEDIA DE LA FELICIDAD

POR

LUIS ROSALES

II (*)

¿FICCIÓN? ¿HISTORIA? ¿REALIDAD?

Volvemos a encontrarnos siempre con el mismo problema: en fin de cuentas la consistencia propia del personaje —Dulcinea, Sancho, Don Quijote— depende del planteamiento cervantino de la realidad. Las obras de Pirandello y Unamuno, como anteriormente la de Evreïnof (107), nos han servido para iluminar ciertos aspectos complementarios del problema. Ahora debemos ceñirnos al nuestro: ¿en qué consiste la armazón interna, la estructura real de estos seres?

Recordará el lector que habíamos dicho (108) que en los diálogos iniciales de la segunda parte de la novela, los personajes cervantinos —lo mismo Sancho que Don Quijote— se desdoblan en dos mitades, en dos imágenes diversas, una pasiva y otra activa. ¿De donde sale esta extrañísima *segunda imagen?* Por lo pronto diremos que nace para cumplir distintos cometidos que debieron ayudar a Cervantes a concebirla: 1.º Espresar la preocupación del personaje que teme no haber sido comprendido correctamente por Cide Hamete Benengeli (109). 2.º Ampliar lo escrito por el autor; esto es, ampliar el texto de su propio "papel", para defender a Cervantes de malintencionados contradictores (110). 3.º Rectificar lo es-

(*) Véase la primera parte en el número anterior.

(107) Véase el capítulo titulado "La Comedia de la Felicidad".

(108) Véase tomo II.

(109) Recuérdense, por ejemplo, las preocupaciones de Don Quijote, temiendo que Cide Hamete no hubiese tratado con la debida honestidad sus amores con Dulcinea.

(110) ¡Mucho ojo, que la vista engaña! Aunque no lo parece en este caso, Cervantes no necesita defensa alguna. Lo que hace Sancho no es defender a Cervantes de sus errores como pensaban y seguirán pensando, dijeron y seguirán diciendo los alegres comentaristas. Por ejemplo, Cervantes no se equivocó, ni omitió en su primera redacción el llanto de Sancho por la pérdida del rucio, como demostraremos, o intentaremos demostrar, en su día.

crito por Cervantes y decidir su vida por cuenta propia (111). Pero además de estas razones que la pudieron motivar esta *segunda imagen*, considerada en sí misma, ¿en qué consiste?

Ante todo, conviene fijar los hechos. El Bachiller Sansón Carrasco comunica primero a Sancho y luego a Don Quijote que la historia de sus vidas se ha publicado para universal entretenimiento de las gentes. Se refiere a las impresiones de Portugal, Barcelona y Valencia y al *que se dice* de la edición de Amberes. ¡Válgame Dios! Aun no está enjuta en la espada de Don Quijote la sangre de sus enemigos y ya se han dado a la estampa 12.000 ejemplares, contantes y sonantes, de su historia. Los datos son exactos y fáciles de comprobar, y para la tranquilidad de nuestra conciencia ya han sido comprobados por diligentes y pacientísimos investigadores. Todo lo dicho por el Bachiller es verdadero. Y este es el caso (112). ¿A qué viene esta humorada de mezclar lo novelesco y lo real y confundirlo todo, cuando tan bien nos iba en la primera parte con las aventuras de los molinos, rebaños y galeotes, todas ellas *inventadas* de la cruz a la fecha, todas ellas pimpantes, principales e imaginarias; si, señor, *imaginarias*, que es como tienen que ser las aventuras de una novela? ¿A qué viene esta invención de hacerles asumir a Don Quijote y a Sancho una existencia encabalgada al mismo tiempo sobre un plano real y otro ideal, uno verdadero y otro fingido, para dejarles entre el aire y la tierra, a toca, no toca, como los condenados al tormento de la garrucha, que ellos mismos se descoyuntan por el deseo de descansar al fin tocando tierra con los pies. Desde el punto de vista lógico y desde el punto de vista artístico, esto parece un disparate. En cierto modo lo es. Ni Pirandello, ni Unamuno, ni Cervantes, ni Nadie, pudieron darles a sus personajes una existencia al mismo tiempo literaria y real (113), de igual modo que no tiene sentido que nos hubieran presentado a Madame Paz, a Augusto Pérez o a Don Quijote vivos y muertos al mismo tiempo. La vida tiene leyes y el arte tiene reglas.

---

(111) Recuérdese, por ejemplo, la decisión que toma Don Quijote, por sí y ante sí, de no ir a Zaragoza contraviniendo lo escrito por Cervantes.

(112) No nos referimos, naturalmente, al hecho de que uno de los personajes hable de la publicación de un libro, o de la existencia de un libro donde se narran sus hazañas: esto es un tópico literario utilizado continuamente desde que el mundo es mundo. Ahí tenemos, sin ir más lejos, a Ginés de Pasamonte, que escribió la historia de su vida con sus mismos pulgares, y el comisario de la escopeta, que no tiene por qué mentir, lo certifica puntualizando que la dejó empeñada en la cárcel por doscientos reales.

Lo interesante es que la publicación o la existencia del libro sea real, tenga carácter histórico. Entonces es cuando nos quedamos entre el aire y el suelo, entre la invención novelesca y la realidad, sin saber a qué carta quedarnos.

(113) "Nada ha de pasar *realmente* en el teatro; por tanto, ni las acciones de los actores, ni las pasiones o afectos de los espectadores han de sonar en tono real, causal, como si se tratara de un suceso incardinado al orden físico, natural, real, ontológico." Juan David García Bacca. *Poética de Aristóteles*. Introducción (pág. XLIII).

Procedamos con tiento. En modo alguno traigo a capítulo a la lógica para dar gato por liebre, como es uso y costumbre hacer por los partidarios del realismo artístico y la crítica periodística. En modo alguno sostengo que no se puede hacer una gran obra de arte montada sobre un contrasentido lógico (114). Nada más lejos de lo que pienso. Un artista puede pintar o escribir lo que le venga en gana; un artista puede pintarlo o escribirlo todo, y si la obra resulta bien y su argumento es ilógico, miel sobre hojuelas. Eso lleva la obra y eso lleva el lector de adelantado. Tal es el éxito, siempre creciente y siempre *al día,* del *Quijote,* y lo que vale para Cervantes, valga también para Kafka, y para Dostoiewski que en sus inolvidables (115) *Memorias del subterráneo* hace decir al protagonista: —"*¡Dos y dos son cuatro es verdad, pero dos y dos son cinco es más bonito*". Esto no lo mueve nadie. Sin embargo, es preciso repetir que el arte tiene sus leyes y la emoción estética tiene sus reglas que, en el ejemplo puesto por Dostoiewski, se cumplen a la perfección. Dos y dos son cuatro es una verdad (mientras no se demuestre lo contrario) (116) que pertenece al campo de la aritmética; dos y dos son cinco es una *verdad* (mientras no se demuestre lo contrario) que pertenece al campo de la poesía y además es uno de los pensamientos poéticos más radicales que conozco. Ahora bien, ¿se cumplen estas reglas o, mejor dicho, estas necesidades de la emoción artística en los casos de Unamuno, Pirandello y Cervantes? Esto es lo que conviene pasar ahora por tela de cedazo.

Evreïnof plantea su obra —*La Comedia de la Felicidad*— distinguiendo con toda precisión los personajes que *representan* un "papel" y los que están *viviendo* su propia vida en la comedia. No hay confusión alguna entre los unos y los otros. Este es también el caso de Pirandello. Los *actores* representan su papel de seres vivos; los personajes representan su papel de seres de ficción. La distinción entre ambos planos es tajante. Los seis *Personajes* son solamente *personajes* y se conducen siempre como tales. Las máscaras subrayan su identidad. Las máscaras les definen y el espectador

---

(114) "El poeta puede parecidamente servirse con éxito de la falsedad inaprovechable en ontología; porque, como dice Aristóteles, por muy raro que parezca semejante afirmación en labios de un metafísico, hay una cierta manera de "*decir la falsedad como se debe*" y decirla en forma de paralogismo; que es una habilidad especial de nuestra alma, no del entendimiento, saber elegir entre absurdos lógicos, dejando unos por poéticamente o políticamente o sentimentalmente desaprovechables —aparte de su perpetua e incorregible inservibilidad lógica y racional— y emplear otros para fines artísticos, sentimentales, éxitos oratorios." Juan David García Bacca: *Poética de Aristóteles...* Universidad Nacional Autónoma de México, 1945 (pág. 66).

(115) Inolvidables y saqueadas concienzudamente por tantos novelistas, ensayistas, periodistas y otros artistas de diversos pelajes.

(116) ¿Qué verdades son éstas que pueden variar? No se debiera confundir, y se confunde continuamente, la certeza con la verdad.

termina por entrar dentro del juego (117). Será verdad o no será verdad, —*¡realidad o ficción!*— lo que allí ocurre; en cualquier caso es interesante. La situación vivida por los seis *Personajes* es inverosímil, pero congruente. El arte, en cierto modo es juego, pero tiene reglas. Lo incongruente no despierta emoción. Donde no hay reglas, se acaba el juego.

El planteamiento de Unamuno es algo más complejo. Se acerca más al planteamiento de Cervantes. En las primeras páginas del libro, un señor apellidado Víctor Goti nos comunica que Unamuno le ha pedido que escriba el prólogo de su novela *Niebla* (118). Víctor Goti no existe. Víctor Goti es sólo un *alter ego* de Unamuno, que le endosa la autoría de su prólogo. Ahora bien: este desdoblamiento de la personalidad del autor es lo más cervantino que existe. Recordemos a Cide Hamete Benengeli (119). Y recordemos también que Cervantes nos dice que el famosísimo prólogo de la primera parte del *Quijote* le fué dictado por un amigo, igual, igual, que el prólogo de *Niebla* le fué dictado y firmado a Unamuno por Víctor Goti. Esta es la técnica del *teatro dentro del teatro* cervantino. Pero no deja aquí las cosas don Miguel —en este caso, y con perdón, don Miguel de Unamuno—. Luego resulta que el prologuista es también personaje de *Niebla*, procedimiento técnico que se utiliza para enfrentar, a la chita callando, durante toda la novela, las opiniones del personaje y las del autor. En este caso, las de Augusto Pérez y las de Víctor Goti, personaje, prologuista y autor de la novela (120). ¿Quién lleva de la mano a quién en esta terna?

El artificio técnico era bueno y don Miguel sigue sacándole el jugo. Al final de la obra, y en el diálogo inolvidable que hemos transcrito anteriormente (121), Unamuno se presenta a sí mismo —con su nombre, sus libros, su retrato y su despacho de Salamanca—, como autor de la obra, discutiendo ciertas insólitas proposiciones de su protagonista. Pero, ¿qué clase de autor es éste? Todo es uno y lo mismo, pues por el hecho de haberse introducido dentro del ámbito novelesco, don Miguel de Unamuno se convierte —velis nolis— en el *personaje* que en su propia novela hace el papel de autor. Lo verdadero y lo finjido caben dentro del mismo ámbito;

---

(117) No entró en principio. Sabido es el enorme fracaso del estreno de los *Seis personajes en busca de autor*. Hoy no diríamos fracaso, sino escándalo; términos que suelen confundirse y no se deben confundir.

(118) Tenga en cuenta el lector que no repetimos lo de *nivola*. Hay muchos críticos que siguen equivocándose todavía con esta broma de Unamuno. Con esta broma, naturalmente, que no es broma.

(119) No faltará quien nos recuerde que este desdoblamiento del autor, con los detalles adicionales de hallazgo del manuscrito, traducción, interrupción del manuscrito en su momento cumbre y otras filaterías, no fueron inventados por Cervantes ni mucho menos. Ni yo lo digo.

(120) Prologuista por encargo de Unamuno y autor por derecho propio.

(121) Tomo II.

tienen el mismo fundamento último; se hacen verdad dentro del mismo sueño y este es el modo —uno de los modos— que ha inventado Unamuno para pervivir no sólo como autor, que al fin y al cabo ha de morir, sino como personaje, como creación estética que puede ser inmortal (122). Con este devanar la urdimbre de su obra y la de su vida para hilarlas juntas, trata de demostrarnos, y lo demuestra maravillosamente, esto es, artísticamente, que todo es uno y lo mismo, el personaje de ficción y el hombre de carne y hueso, la historia y la leyenda, pues sólo existe lo que perdura, lo que obra y existir es obrar. No cabe más perfecta armonización de todos los elementos integradores de la fábula para mostrar, haciéndose a sí misma, la verdad de su tesis, o si se quiere, para mostrar la vida de su tesis *haciéndose* verdad desde sus mismos huesos, no desde un planteamiento áridamente intelectual. De *Niebla,* y en general de todas las novelas de Unamuno, lo que nos queda en la memoria es el recuerdo del protagonista, la memoria viviente del protagonista, llenándonos de su presencia, de su pensar, de su calor humano, de su vaho. Con razón Unamuno se siente vivo en ellos (123). Muy a pesar de su carácter de novela de tesis y de la complejísima estructura que hemos examinado, la emoción no se pierde, antes bien, se acentúa hacia el final de la novela. Todo es humano en ella. El pensamiento está encarnado, convertido en acción y pasión. El éxito extraordinario, internacional y no español, de *Niebla,* es un éxito bien merecido (124).

Todo esto es oro de buena ley, pero no es arte de nuevo cuño. La invención (125) es netamente cervantina, aunque Cervantes, de salida, ha ido más lejos que sus continuadores. Ninguno de estos, ni siquiera Unamuno, que es el más extremado, hace salirse a sus protagonistas de su papel de *personajes* (126), o si se quiere, de su papel de personajes que

(122) Para Unamuno la realidad del *personaje* es más concreta que la de la obra; la realidad de la obra es más concreta que la del autor. Unamuno se convierte en personaje de su propia novela para tener realidad *después de muerto.*

(123) "Y no se olvide que cuando Unamuno habla, con la metáfora usual, de la creación del autor o de engendrar hijos espirituales, no se refiere primariamente a las *obras,* sino a los *personajes.* Sus hijos espirituales no son tanto *Niebla, La Agonía del Cristianismo o Abel Sánchez,* como Augusto Pérez, Angela Carballino o Abel Sánchez —esta vez el hombre, no el libro—." J. Marías, *ob. cit.,* pág. 36.

(124) Pesa un poco, no el monólogo, sino el procedimiento técnico del monólogo continuamente reiterado.

(125) El planteamiento, las ideas centrales, el estilo y numerosos detalles. *Niebla,* entre sus novelas, representa el momento de mayor influencia cervantina sobre Unamuno.

(126) En definitiva, el diálogo entre Augusto Pérez y Unamuno, igual que la representación de los seis Personajes, tienen una base real y significan la tensión que se produce siempre, siempre, entre el autor y la obra, entre el autor y el personaje en el proceso de la creación artística. Otros factores, también de carácter artístico: la in-

representan *personajes* que esto es lo nuevo que hay en ellos. (Augusto Pérez termina, en fin de cuentas, muriéndose como Dios manda y obedeciendo el dictado de su autor.) Cervantes, sí lo hace. Cervantes se ha puesto las botas de siete leguas para escribir el *Quijote*. Recuérdese que Unamuno, Evreinoí y Pirandello no desdoblan a sus protagonistas en dos imágenes, cada una de las cuales representa una manera de realidad distinta. Lo que hacen simplemente es contrastar la realidad de unas figuras —que representan personajes—, con la realidad de otras figuras —que representan hombres—. Como dijimos anteriormente, por vez primera en la cultura universal, tanto Unamuno como Pirandello crean una nueva figuración artística, una nueva "figura": el personaje de ficción que representa a un *personaje* en vez de representar a un hombre. Hasta Unamuno y Pirandello, todos los personajes de ficción, incluyendo los de Cervantes, habían representado hombres. Ellos son los primeros que plantean el problema de la identificación del personaje como tal *personaje*. Esto es innovador, legítimo, afortunado y verosímil. Pero Cervantes hizo esto mismo de otro modo y su descubrimiento, para mí al menos, sigue abierto al futuro; es más, sigue constituyendo el futuro de la novela desde el punto de vista técnico.

Dirá el lector que exageramos. Es posible. El tiempo se encargará de desmentirnos y Dios con todos. Pero para salir de un laberinto conviene desandar el camino desde el principio. Esta es la fija. Así, pues, retrocedamos para no perdernos. Decíamos que, a partir de la publicación del *Ingenioso Hidalgo,* la vida de Don Quijote deja de ser la vida de un personaje de ficción y se convierte en la existencia de un personaje con realidad histórica. Habíamos dicho también en qué consiste —por lo pronto— esta conversión. No se trata, naturalmente, de que tanto Don Quijote como Sancho se *vean* a sí mismos como seres históricos. No se trata tampoco de que Sansón Carrasco, trástulo, regocijado y bachiller les identifique como los protagonistas de una novela recientemente publicada. Todo esto es viejo como el mundo; carece de interés técnico y no nos hace concebir la menor esperanza sobre el futuro de la novela si hemos de ser sinceros. Tampoco se trata de que los datos comunicados por el bachiller sean datos reales, exactos sucedidos, aunque este procedimiento técnico —la interferencia entre el mundo real y el mundo artístico— sea sumamente original y haya tenido numerosas y valiosísimas imitaciones que ya expusimos de manera sumaria. Lo importante no es esto. Lo importante (127) es que Cervantes convierte en realidad la extraña idea de Don Quijote según la cual el mundo novelesco tiene la misma realidad que el mundo histórico, y

---

comprensión del público, la incapacidad de los actores... pesan también de manera considerable en el planteamiento de Pirandello. En el de Unamuno, no.

(127) Véase tomo II.

le hace comportarse, en efecto, no como un personaje de novela, sino como un hombre de carne y hueso (128).

Creo conveniente puntualizar esta afirmación y terminar el capítulo. Tal vez algún lector pueda opinar que es esto, justamente, lo que hemos visto hacer a Augusto Pérez: comportarse como un hombre de carne y hueso y ampliar el límite de libertad del personaje de ficción hasta un extremo anteriormente desconocido. Desde este punto de vista es indudable la fortuna de la invención de Augusto Pérez, que, como tal *personaje*, se encuentra en la frontera misma entre la realidad y la ficción, desrealizando con sus palabras a don Miguel de Unamuno y *desvistiéndole* de hombre para probar que todos —los personajes y los hombres— estamos hechos de la misma madera; que todos —los personajes y los hombres— somos sombras de un mismo sueño. Ahora bien, quien piense de este modo se equivoca. Los seis *Personajes* de Pirandello dicen, bien claramente, que ellos son personajes a secas y siempre se comportan como tales. El último deseo de Augusto Pérez es convertirse en hombre —"*¡con que no quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme!* (129)—; esto es, quiere tener una existencia propia, independiente de la que su creador, don Miguel de Unamuno, le ha dado, pero al fin y al cabo, se muere con arreglo a su ley de personaje de ficción. Los protagonistas de Nicolás Evreïnof también son *personajes*. Y don Quijote, ¿qué es?

Don Quijote es también un personaje. Naturalmente. Ahora bien, su realidad como tal personaje es sorprendente e inconfundible. No dice —como Unamuno le hace decir a Augusto Pérez— que él es igual que un hombre. No lo dice: lo hace verdad; esto es, lo hace novela. Si revisamos en qué consiste la ley fundamental del personaje de ficción caeremos en la cuenta de algo realmente inusitado. Don Quijote es un personaje que no

---

(128) He aquí el origen de la doctrina de Unamuno sobre la realidad del ente de ficción: "Sólo matando la vida y la verdad verdadera con ella se puede separar al héroe histórico del novelesco..., y Don Quijote, ¿no ha obrado y obra en los espíritus tan activa y vivamente como en el suyo obraron los caballeros andantes que le habían precedido." *El Caballero de la Triste Figura. Ensayos,* I, 199. Es el mismo argumento utilizado por Don Quijote para defender la existencia real de los andantes caballeros en su conversación con el canónigo: "Y vuestra merced créame, y como otra vez le he dicho, lea estos libros, y verá cómo le destierran la melancolía que tuviere y le mejoran la condición, si acaso la tiene mala. De mí sé decir que después que soy caballero andante, soy valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés, atrevido, paciente, blando, sufridor de trabajos de prisiones, de encantos" (I, cap. L). Existir es obrar y sólo existe lo que actúa para Don Quijote, para Cervantes y para Unamuno. Otros textos cervantinos con igual valor pueden verse en (I - XXXII), (I - XLVII), (I-XLVIII), (II - 1), (II - XVIII).

(129) *Niebla,* cap. XXXI.

vive como tal personaje. Don Quijote pide permiso para nacer y estrena un mundo nuevo, radicalmente distinto de cualquier otro *mundo literario* anterior o posterior al suyo.

El personaje de ficción vive dentro de un medio, dentro de un ámbito. *Sonia* y *Raskolnikof* viven en un ambiente novelesco que Dostoiewski ha creado para ellos. *La Celestina* vive también dentro del ámbito en que Fernando de Rojas y sus continuadores (130) enmarcan su figura. Augusto Pérez vive dentro de un mundo novelesco, flúido y vagamente delimitado, parecido a la niebla, parecido a la vida. No juzgo necesario citar otros ejemplos. Todos los personajes de ficción de cualquier tiempo, cultura o nacionalidad, siguen la misma ley. Viven dentro de un mundo que, al mismo tiempo, les constituye en lo que son y les sirve de espacio vital. El héroe literario puede siempre decir igual que el hombre: "*Yo soy yo y mi circunstancia*" (131). La circunstancia de un personaje no le rodea, le constituye en lo que es, le da su propia consistencia, y al mismo tiempo le hace estar en el mundo; mejor dicho, le hace estar en *su* mundo. Su modo de existir estriba justamente en hacerse a sí mismo, en irse haciendo a sí mismo, por la creación de su espacio vital, como el gusano de seda se hace crisálida hilando de su cuerpo su propio mundo (el mundo propio de la crisálida). Dentro del ámbito novelesco nada hay ajeno al personaje. Todo le constituye en lo que es.

Así, pues, entre el ser y el estar del personaje siempre hay una relación de consistencia. El personaje de ficción propiamente no vive: consiste con el mundo que le rodea: su consistencia es su modo de ser. Augusto Pérez se sale un poco de *su* mundo cuando quiere ser hombre. Esto no vale. Esto es más ingenioso que verdaderamente artístico. Augusto Pérez no es un hombre. Augusto Pérez tiene su mundo propio. Su mundo es novelesco y a él tiene que atenerse. El arte es juego, pero tiene reglas. En cambio, Don Quijote, y aquí llegamos a la sustancia de este negocio, se relaciona de una manera nueva con su mundo. Su conducta tiene un margen amplísimo de libertad. Don Quijote no se comporta con arreglo a las leyes que rigen la creación artística, con arreglo a las leyes que regulan las relaciones del *personaje* con su mundo. Su originalidad, como tal *personaje,* estriba en esta libertad. ¿Y en qué radica esta libertad? No nos desvanezcamos en palabras. Vayamos a los hechos.

En el capítulo XXX de la segunda parte de la novela, titulado: *De lo que le avino a Don Quijote con una bella cazadora,* nos refiere Cervantes

(130) Sigo la tesis de M. Criado de Val y G. D. Trotter en su edición crítica de la *Celestina* recientemente publicada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1958.

(131) Conviene subrayar que la vinculación del *personaje* literario con su ámbito es más total, más radical aún que la del *hombre* con su mundo.

que a la puesta del sol "*y al salir de una selva, tendió la vista Don Quijote por un verde prado, y en lo último dél vió gente: y llegándose cerca conoció que eran cazadores de altanería. Llegóse más, y entre ellos, vió una gallarda señora sobre un palafrén o hacanea blanquísima, adornada de guarniciones verdes y con un sillón de plata*". La señora lleva un azor en la mano, indicio de riqueza y principalidad. Don Quijote comprende, viendo el cuadro, que la fortuna le ha venido a buscar, y envía a Sancho de mensajero para que comunique a la señora del azor que El Caballero de los Leones, por otro nombre El Caballero de la Triste Figura, solicita beneplácito para besar sus manos y licencia para servirla. De camino le advierte a Sancho que no vaya a encajar algún refrán de los suyos en la embajada y a estropearle esta aventura que se presenta alegre y con el horizonte despejado. Sancho realiza su cometido más ligero que un alcotán. Hay palabras rendidas y cruzadas, en las cuales la señora del azor pone de manifiesto que conoce la titularidad del Caballero de la Triste Figura —"*de quien ya tenemos acá mucha noticia*"— y desconoce el nuevo nombre de Don Quijote: El Caballero de los Leones. Sancho le aclara fácilmente esta dificultad, para que la Duquesa, cuyo título *aún* no se sabe, ni ha de saberse nunca, tenga noticia y certidumbre manifiestas de cómo los andantes caballeros no viven en las malvas. Y entonces sobreviene este diálogo, que transcribimos con las palabras cervantinas: —"*Decidme, hermano escudero, ¿este vuestro señor no es uno de quien anda impresa una historia que se llama del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, que tiene por señora de su alma a una tal Dulcinea del Toboso? —El mismo es, señora, respondió Sancho; y aquel escudero suyo que anda o debe andar en la tal historia, a quien llama Sancho Panza, soy yo, si no es que me trocaron en la cuna, quiero decir, que me trocaron en la estampa. —De todo esto me huelgo yo mucho, dijo la Duquesa. Id, hermano Panza, y decid a vuestro señor que él sea el bien venido a mis estados, y que ninguna cosa me pudiera venir que más contento me diera*" (132).

---

(132) Ya en la primera parte se hacen frecuentes y distintas alusiones a este carácter real de la existencia de nuestros héroes: "*La historia del famoso Don Quijote de la Mancha, de quien hay opinión por todos los habitadores del distrito del campo de Montiel, que fué el más casto enamorado y el más valiente caballero que de muchos años a esta parte se vió en aquellos contornos*" (Prólogo). O bien: "*Por otro parte me parecía que pues entre sus libros se habían hallado tan modernos como* Desengaño de celos *y* Ninfas y pastores de Henares, *que también su historia debía de ser moderna y que ya que no estuviese escrita, estaría en la memoria de la gente de su aldea y de las a ellas circunvecinas. Esta imaginación me traía confuso y deseoso de saber real y verdaderamente toda la vida y milagros de nuestro famoso español Don Quijote de la Mancha, luz y espejo de la caballería manchega*" (I, cap. IX).

También se alude en la primera parte al carácter real de la historia de Don Quijote, conservada en archivos y protocolos que autentifican su historicidad: "*En fin,*

Bendita sea la Duquesa y eternamente lo sea, por haber pronunciado estas palabras inverosímiles, admirables y contenciosas. Bien las merece Don Quijote. Y Cervantes, ¿en qué piensa Cervantes al escribirlas? Cervantes vuelve a las andadas. Vuelve a mezclar lo sucedido y lo inventado, lo verdadero y lo fingido. ¿Esto es tomar con seriedad las reglas propias de la creación artística? Tenga en cuenta el lector que los personajes que hasta ahora había presentado Cervantes en su novela —salvo el caso del bachiller, que como bien se sabe era ladino y deletreado— no conocían a Don Quijote. Los cómicos de la legua que caminan con el carro o carreta de "Las Cortes de la Muerte"; don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán, que le recuerda a nuestro héroe, como mirándose en un espejo, la existencia enterrada y sin fruto de Alonso Quijano; el Leonero y el Carretero de los Leones que pertenecen al gran capítulo de personajes cervantinos que carecen de nombre propio; Doña Cristina que era muda como figura de paramento y don Lorenzo, que era poeta entreverado de estudiante y no sabe qué ciencia es esa de la Andante Caballería; Corchuelo, el que se desafía pensando que el valor da ciento y raya a la destreza en el manejo de las armas, y el Licenciado, sin nombre en la novela —ni falta que le hace— que le da raya y ciento a Corchuelo con la espada en la mano; Camacho el Rico, Basilio el Pobre y La Hermosa Quiteria que no sabe de qué lado tiene el corazón si la sangre derramada no se lo dice, y el primo de Basilio, que está escribiendo varios libros cientificísimos donde explica con puntos y comas lo que a nadie le interesa saber, y los libros tienen sus nombres bien puestecitos en latín como los rótulos en la cacharrería de la botica: *Metamorfóseos, Calcidonia y Suplemento de cualquier cosa;* y el mozo que sienta plaza de soldado y canta seguidillas; y el arriero que con su pan se lo coma por llevar armas donde no debe; y el ventero —los

---

señor y amigo mío, yo determino que el señor Don Quijote de la Mancha se quede sepultado en sus archivos de la Mancha" (Prólogo). O bien: "*Bien es verdad que el segundo autor de esta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen*" (I, cap. VIII). O bien: "*Parecióme cosa imposible y fuera de toda buena costumbre, que a tan buen caballero le hubiera faltado algún sabio que tomara a su cargo el escribir sus nunca vistas hazañas, cosa que no faltó a ninguno de los caballeros andantes de los que dicen las gentes que van a sus aventuras... y no había de ser tan desdichado tan buen caballero que le faltase a él lo que sobró a Platir y a otros semejantes*" (I, cap. IX).

Esta misma sensación de realidad se refuerza por el deseo que expresa Don Quijote, en diferentes ocasiones, de encontrar un historiador que eternice y divulgue por la extensión del mundo conocido la memoria de sus hazañas: "*¿Quién duda, sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos?*" (I, cap. II). Esta ilusión de Don Quijote se cumple puntualmente en la segunda parte.

venteros—, a quienes la cordura de Don Quijote ha rebajado la alcaidía de castillo en tenencia de mesón; y el paje, y el buen hombre, y el mono, y Maese Pedro con el telón echado sobre un ojo para disimular de tuerto, para disimular que no conoce a don Quijote porque no le conviene conocerlo (como si fuera ministro) y calla lo que sabe para que no le pregunten y le enreden y luego unturas y *vente bajo llave;* y el muchacho que tiene voz de Emperatriz y declama el Retablo de Melisendra con tanta propiedad que ya sabéis lo que pasó; y los alcaldes que no se sabe si son alcaldes o regidores, pero se sabe que rebuznan con propiedad, sostenimiento y altura de sonido y de registro; y los del pueblo del rebuzno, que están dispuestos a demostrarlo, y le pegaron a Sancho un solo palo, pero tal y tan exactamente distribuído sobre todo su cuerpo que dieron con él en tierra y tuvo que reunir sus huesos para volverlos a montar en el Rucio, y luego que *cuando el valiente huye la superchería está descubierta,* como dice Cervantes, y eso es claro para quien lo entiende que no son todos; y los longicuos molineros y pescadores del barco encantado, en fin, todos los personajes de la novela hasta el momento en que la buena suerte de Don Quijote le hizo encontrar a la Duquesa, habían desconocido al Caballero de la Triste Figura, y le miraron en su primer encuentro con extrañeza y risa y todo lo demás, cumpliendo estrictamente su obligación de *personajes* que no tienen por qué sacar de sus casillas la técnica de la novela y conocer a quien no han visto nunca.

A partir del encuentro con los Duques, cambia Cervantes la manera de presentar a Don Quijote. Todos los nuevos personajes, sin excepción alguna (133), le conocen de lectura o de oídas. El mundo cervantino se quijotiza de repente, se convierte en la Corte del Rey Artús, se teatraliza, y no acertamos nunca a separar en él la realidad y la ficción. En *La Comedia de la Felicidad,* de Evreïnof, la mitad del reparto son *actores* contratados por el doctor Frégoli para que representen el "papel" de hacer felices a los restantes personajes. En la comedia de la felicidad cervantina todos los personajes (134) han sido contratados por los Duques para que representen

---

(133) Del Virrey, más atento a la belleza de Ana Feliz que a la singularidad de Don Quijote, nada se dice a este respecto. Don Alvaro Tarfe tampoco le conoce hasta que nuestro héroe se da a conocer; pero este hecho es necesario para que Cervantes ponga de manifiesto la honda desarmonía entre su libro y el de Avellaneda. Don Alvaro Tarfe, personaje de Avellaneda, no debe conocer al verdadero Quijote cuando le vea; tanta es su diferencia con el Quijote apócrifo. Por consiguiente, don Alvaro Tarfe es el único personaje que no le *puede* reconocer como tal Don Quijote.

(134) En la comedia de la felicidad cervantina hay muchos personajes que no *están en el juego* independientemente de nuestros héroes. Por ejemplo: En la casa de Antonio Moreno, y en la aventura de la cabeza encantada, las señoras no están en antecedentes del misterio de la cabeza. La comedia no se monta para ellas, pero cuenta con la espontaneidad de sus reacciones para darle verismo a la escena. En la aven-

el "papel" de hacer felices a Sancho y a Don Quijote. Merced a esta comedia, se encuentran consigo mismo nuestros héroes y nos descubren el peso de su vida y el fondo de su alma (135). Ahora bien, esta comedia de los Duques, a partir del capítulo treinta es aplicada *sistemáticamente*. Cervantes sabe lo que hace. Tiene clara conciencia de sus aciertos. Todos los nuevos personajes que encuentran en su camino, les *reconocen* como tales Don Quijote y Sancho: unos, por la lectura del *Ingenioso Hidalgo;* otros, por la leyenda que la publicación del libro ha suscitado en torno a sus figuras, y otros, cumpliendo las órdenes ducales. Es indudable que el empleo de esta técnica por parte de Cervantes obedece a muy distintas causas, algunas de las cuales no están directamente vinculadas a la pura invención novelesca. Desde este punto de vista, las dos más importantes son las siguientes:

1.º Cervantes quiere infundir en el ánimo de sus lectores la idea de que entre el *Quijote* legítimo y el *Quijote* de Avellaneda, no hay la menor similitud.

2.º Cervantes quiere aludir a la divulgación que ha conseguido su novela y lo consigue, de manera indirecta y eficacísima, poniendo de relieve la increíble popularidad de las figuras de Don Quijote y Sancho entre sus contemporáneos (136).

Una y otra finalidad son conseguidas magistralmente por el autor, pero el valor artístico de una situación novelesca, no depende —¡ naturalmente !—, ni puede depender, de las razones —en este caso coadyuvantes— que la ocasionan. Depende de su logro y nada más. Es indudable que el descubrimiento cervantino del *teatro dentro del teatro* pudo estar influído por las motivaciones anteriores. No es menos cierto que obedece a una técnica personalísima utilizada por Cervantes en la primera parte del *Quijote*, que alcanza, en la segunda parte, su despliegue total.

La comedia de la felicidad que inventaron los Duques diríase que va a modificar la consistencia propia del mundo quijotesco que, en cierto modo,

---

tura del encantamiento de Dulcinea se extrema aún más este procedimiento como vimos en el lugar correspondiente. La aldeana hace el "papel" de Dulcinea sin saberlo. En la obra cervantina no puede nunca deslindarse de manera tajante la frontera entre la comedia y la realidad. Esta indefinición es inherente al mundo cervantino, como veremos en su día.

(135) Por ejemplo: A partir de su salida del gobierno nos enteramos de que Sancho ha dejado de ser codicioso. Recuérdese su conversación con Ricote. "*—Yo lo hiciera, respondió Sancho, pero no soy nada codicioso, que a serlo, un oficio dejé yo esta mañana de las manos donde pudiera hacer las paredes de mi casa de oro, y comer antes de seis meses en platos de plata*" (II, cap. LIV).

(136) "Las figuras de Don Quijote, Sancho, Dulcinea y Rocinante aparecieron en seguida en máscaras y bufonerías populares aún en los confines del Nuevo Mundo, ya en *1607*." Angel Rosenblat, *La lengua de Cervantes*, ed. cit., pág. 48. Astrana Marín da numerosas e interesantes referencias a este respecto en su biografía.

se teatraliza, se derrama por dentro igual que *Los Relojes Blandos* pintados por Salvador Dalí, y adquiere una espectral evanescencia. ¡Realidad o ficción!, nos preguntamos, una vez y otra vez releyendo estas páginas donde todo es tan evidente y al mismo tiempo tan impreciso. Cervantes sabe lo que hace. Quiere darnos esa impresión de adentramiento entre la niebla, de duda en que se cree, de claridad gozosa, pero informada de misterio, que años más tarde vuelve a poner en pie Unamuno. En el *Quijote*, el derrame interior de la persona en la niebla vital, tiene carácter irrestañable. ¡Realidad o ficción!, nos preguntamos una y otra vez, viendo avanzar a Don Quijote hacia la noche, sin memoria y sin armas, camino de su aldea. ¡Realidad o ficción!, nos preguntamos viendo que el mundo cervantino se desvanece, pierde su integridad, su consistencia misma y no sostiene el peso de sus figuras de ficción. Todos los personajes que Don Quijote encuentra en su camino, a partir del capítulo treinta, le conocen de lectura o de oídas. Diríase —y es cierto— que su identificación como figura histórica termina por sustituir a su propia identidad como tal personaje. Los pastores y las pastoras de la finjida Arcadia que representan a Garcilaso y al Camoëns —*¡Ay amiga de mi alma, y qué ventura tan grande nos ha sucedido!*— (137), y la ventura es la llegada de Don Quijote; don Juan y don Jerónimo, que se queman las pestañas con una vela al ver que Don Quijote se levanta de entre las páginas del libro, y abre pausado y grave la puerta de la estancia, y entra en la *realidad*, para decirles que en el mundo hay personas que nos convencen de todo con su sola presencia; y Roque Guinart, don Antonio Moreno, El General de las galeras, y Ricote, que no lo dice, pero se sobreentiende, pues es tendero del lugar de cuyo nombre no quiso Cervantes acordarse, y el castellano de *¡vuélvete, mentecato, a tu casa y mira por tu hacienda!* (138), que no es manera de aconsejar, y, en fin, la cabeza encantada que contestaba siempre la verdad, a la cual preguntó Don Quijote, si soñaba o vivía —si Don Quijote soñaba o vivía—, y la *cabeza sabia, cabeza habladora, cabeza respondona y admirable cabeza* (139), no supo responderle —¡cómo vamos a responder nosotros!—, y le dejó con su dolor, con su pregunta y con su incertidumbre para siempre jamás; en fin, todos los personajes que desfilan por estos capítulos (140), le *reconocen* ya como tal Don Quijote cuando le ven por primera vez (141).

(137) *Quijote* (II, cap. LVIII).
(138) *Quijote* (II, cap. LXII).
(139) *Quijote* (II, cap. LXII).
(140) Desde el capítulo XXX al capítulo LXIV.
(141) "Todo el día me divierte el humorismo épico de Cervantes, que hace nacer las aventuras de la parte segunda... de la popularidad que gozan él y Sancho gracias a su novela, a la gran historia en que están retratados, es decir, a la parte primera. Nunca hubieran sido admitidos a la corte ducal si los duques no conocieran ya por la

A partir de la escena del vencimiento, nueva mutación técnica cervantina en la manera de presentar a sus personajes (142). ¡Se acabaron las glorias y las memorias! Don Quijote regresa vencido, agónico, fracasado, sintiendo la llamada de la tierra. Después del vencimiento se hace más cuerdo. Cuanto más se debilita su esperanza, más se humaniza su figura. Leguas de camino sin ver a nadie. No se le acercan, como siempre se le acercaron, caballeros, estudiantes o labradores, para encontrar solaz en su conversación. No se le acerca nadie. Alguna vez le llaman los de siempre, los pleitistas (los que se acuerdan de nosotros para ponernos una cruz en la puerta de casa y sonsacarnos con cuestiones que ni siquiera les importan a ellos), y Don Quijote *que ya no está para echar migas a un gato* (143), deja que Sancho les resuelva sus pleitos, sus granjerías y sus preguntas. Después del vencimiento nadie le vuelve a reconocer como tal Don Quijote. Parece que su libro ha desaparecido del mundo de los vivos; parece que su libro se ha quedado también, como su gloria, sobre la playa de Barcelona. La proyección histórica de su figura le acompaña en los momentos exaltantes del triunfo, destacando, con doble subrayado, su vigorosa personalidad. Entonces sí, palacios, músicas y doncellas. Todos los personajes que encontraba casualmente en su ruta —¡entonces sí!— se diría que le esperan , que le están esperando desde hace mucho tiempo, y cuando al fin le encuentran, le *ven reconociéndole,* y anotan aquel día con piedra blanca, y recuerdan sus aventuras, recuerdan sus amores, recuerdan las más menudas incidencias de su vida como si las tuvieran ante los ojos coloreadas en un vitral. Ahora no hay nada de eso. Parece que los caminos, de Aragón a la Mancha, se han vaciado de gente para dejarle solo. Leguas y leguas de andadura; a pie Sancho; el rucio con las armas, y don Quijote sobre Rocinan-

---

lectura a esta pareja maravillosa y no se sintieran encantados de verla ahora personalmente y *en realidad,* y albergarla algún tiempo en su casa. *Esto es completamente nuevo y único; no conozco en la literatura mundial a un héroe de novela que, por decirlo así, viva de la gloria de su gloria."* Tomás Mann. ob. cit. (pág. 89).

(142) Cervantes sabe lo que hace. No nos cansamos de repetirlo. Aún tiene crédito la especie del Cervantes improvisador. Por ejemplo: "Las partes mejores de la novela aparecen escritas en estado de trance, como toda obra genial. *Todo en el Quijote,* señala Madariaga, *revela improvisación. Todo indica que Cervantes lo escribía en una subconsciencia rica en estados de ánimo. A lo que saliere, como dice el propio Cervantes.* (¡Dios santo, el *Quijote* escrito *a lo que saliere!)*... Esto se nota continuamente en las obras de Cervantes —el escribir como venga— y de manera particular en el *Quijote,* sobre todo en su primera parte, donde los descuidos y las incorrecciones gramaticales y de todo orden aparecen a cada momento". Augusto Pi Súñer: *Cervantes y su tiempo.* Homenaje a Cervantes. Facultad de Filosofía y Letras. Caracas. Artículo verdaderamente notable y de lo más resoluto, divertido y quimérico que se ha escrito sobre Cervantes, donde todo lo divino y lo humano se trata a ojo de buen cubero.

(143) *Quijote* (II, cap. LXVII).

te pensativo y asenderado. De pronto se ha hecho viejo. Se está acabando. No descansa. —"*Duerme tú, Sancho, que naciste para dormir, que yo nací para velar*"— (144). Antes gallardeaba en la montura; ahora se le curva el cuerpo como el papel mojado cuando se seca. No ven a nadie. Antes, estos caminos estaban siempre llenos. Ahora tropiezan poca gente: la de *adiós*. De todos modos, alguien pudiera darle una limosna de reconocimiento y admiración. Nadie lo reconoce. Nadie lo tiene en cuenta. Nadie. Nadie. Ha vuelto a ser un hombre anónimo.

Conviene resumir. En la segunda parte de la novela, Cervantes utiliza diversas técnicas en la presentación de sus protagonistas. El hecho es de interés. En los diálogos iniciales ya esboza claramente estos recursos técnicos. Recordará el lector que hicimos mención de ellos al referirnos al *teatro dentro del teatro* (145). Desde el capítulo V al capítulo XXX, presenta a Don Quijote y a Sancho en su normalidad de *personajes* que están constituídos como Dios manda. Son de una sola pieza. Su identidad responde únicamente al plano novelesco. Desde el capítulo XXX al capítulo LXIV, Cervantes cambia el paso. Debe advertirse que estos capítulos son los que corresponden al desarrollo de la comedia de la felicidad. Cervantes va a presentarnos ahora a sus protagonistas como seres reales, cuya historia escrita anda de mano en mano. Esto quiere decir, por lo pronto, que la unidad del personaje se desdobla en dos planos, en dos imágenes, en dos mitades: una que corresponde al plano propiamente novelesco y otra que corresponde al plano propiamente histórico. Ni más, ni menos. En esta etapa la proyección histórica de nuestros héroes les acompaña en todas sus andanzas. La identidad de Don Quijote —¡extraña identidad!— consiste en ser al mismo tiempo real y no real, verdadero y ficticio, siendo él mismo. Su extraña idea sobre la analogía del personaje de ficción y el personaje histórico, la utiliza Cervantes para edificar su mundo novelesco. Desde el capítulo LXIV, hasta la muerte de Don Quijote, vuelve otra vez Cervantes al camino trillado. Nuestros héroes dejan el mundo de la historia y se convierten de nuevo en personajes de ficción. Téngase en cuenta que todo cuanto decimos, a este respecto, de Don Quijote, debe aplicarse a Sancho, y todo cuanto digamos de Sancho, a este respecto, debe aplicarse a Don Quijote. La identidad de nuestros héroes vuelve a normalizarse y Don Quijote y Sancho retornan a su mundo. Aquí paz y después gloria. A partir del capítulo LXIV se convierten de nuevo en *personajes* que son iguales a todos los personajes de ficción que hubo y habrá en el mundo. He aquí, sucintamente expuestas, las tres etapas técnicas de la

---

(144) *Quijote* (II, cap. LXVIII).
(145) Véase tomo II.

presentación del protagonista en la segunda parte de la novela. Cervantes se atiene sistemáticamente a un modo de presentación en cada etapa (146).

Pues bien, ahora viene lo extraño: Cervantes utiliza estas diversas técnicas para subrayar la evolución anímica de sus protagonistas (147). La intuición es verdaderamente magistral. Recordemos sus pasos contados. La primera etapa (capítulo V al XXX) corresponde a la última salida de Don Quijote. Esta vez ya no sale de casa soñando convertirse en caballero andante: ya es caballero andante. Ya es Don Quijote. En esta etapa, la técnica cervantina va a consistir en hacerle asumir su pasado. Como sabe el lector (148), Don Quijote era inmémore. Su consistencia anímica no se apoyaba más que en la esperanza. En esta nueva etapa, la esperanza de Don Quijote ha echado ya raíces y se funda en su propio pasado (149). Ya hemos visto que en la segunda parte de la novela, la publicación del *Ingenioso Hidalgo* (150) juega el mismo papel que habían jugado anteriormente los libros de caballerías en la esperanza de Don Quijote (151). Algo ganamos con el cambio. En su última salida nuestros protagonistas van a encontrarse consigo mismos.

Prosigamos. La segunda etapa (capítulo XXX al LXIV) corresponde al desarrollo de la comedia de la felicidad, y significa el *reconocimiento* y aceptación de nuestros héroes (152), como tales, por el mundo que les rodea. Tal reconocimiento tiene carácter burlón en unos casos, serio en otros y misterioso siempre. No se olvide que el mundo es representación y voluntad de representación en el *Quijote*. Ahora la vida y la comedia de ambos protagonistas han llegado a su cima. Todo está bien. Cada uno de ellos tiene su ínsula. Pues bien, ahora Cervantes, con acierto increíble, *temporaliza* su situación desdoblando a sus *personajes* en dos imágenes al mismo tiempo si-

---

(146) Subrayamos complacidamente estos hechos, que confirman la gran conciencia técnica cervantina.

(147) "Este debate crítico literario en que los personajes se cuestionan ellos mismos en procura de la justificación de sus actos, constituye el problema central del libro y en cuanto se refiere a la razón o sin razón de los actos de un personaje central, plantea el problema de la verdad o falsedad de los libros de caballerías (de lo que resulta que Cervantes tenía razón en afirmar que la obra es, en este sentido, una crítica de las novelas de caballería)." E. F. Rubéns, *ob. cit.* (pág. 47).

(148) Véase tomo II.

(149) Sobre la articulación de la memoria y la esperanza véase Pedro Laín, *La espera y la esperanza*, págs. 116 y siguientes.

(150) Esto es, la publicación de la primera parte.

(151) Véase tomo II.

(152) En el capítulo III el Bachiller Sansón Carrasco había hablado de 12.000 lectores; en el capítulo XVI —véase el éxito de la obra en la misma obra— dice Don Quijote al Caballero del Verde Gabán: "Por mis valerosas muchas y cristianas hazañas he merecido andar ya en estampa en casi todas o las más naciones del mundo. Treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares, si el tiempo no lo remedia".

multáneas y sucesivas. Bien claro es el sentido de este desdoblamiento. El éxito de sus vidas se significa por la popularidad que en esta etapa, ¡y únicamente en esta etapa! —no lo olvide el lector—, adquieren sus figuras. Cuantos les ven, les reconocen. Su pasado viene a su encuentro convertido en *historia,* pero historia real y no fingida como la que escribió de sus muchos pecados Ginés de Pasamonte. Les reconocen cuantos les ven, porque la identidad de nuestros héroes se ha desdoblado en dos imágenes: una que sigue atada al mundo novelesco y otra que ha hechado a andar por el mundo real. La primera corresponde a su naturaleza de *personajes;* la segunda corresponde a su fama; es decir, a su historia que ya anda en manos de 30.000 lectores (153). La primera es una imagen artística que sólo tiene *presencialidad;* la segunda es una imagen también artística, ¡naturalmente!, que es presentada por Cervantes como si fuera real, como viviéndose a sí misma y haciéndose a sí misma; esto es, colaborando con Cervantes en el proceso de su propia creación. Esto es lo interesante. Ahora sabemos qué es lo que significa esta extrañísima *segunda imagen* en que la identidad de nuestros héroes se ha desdoblado: significa la fama. Pero una fama tan verdadera y obradora que les hace cambiar de realidad, y les instala en otro mundo: un nuevo mundo que nadie ha vuelto a compartir con ellos todavía. Por obra y gracia de Miguel de Cervantes, la fama de Don Quijote y Sancho (154) se les materializa de repente en todos los rincones de la tierra, y les regala, para siempre jamás, una existencia justa, una existencia más propia de los dioses que de los hombres, pero también más propia de los hombres que de los personajes de ficción.

---

(153) La fama de Don Quijote es una sola fama y la vida de Don Quijote y Sancho es una sola vida. Alguien ha comentado el título de Unamuno como si fuera un disparate, por no haberlo entendido. A este respecto traemos a colación las palabras de uno de los más agudos comentaristas de Unamuno contemporáneos: "Y ruego al lector que se atenga al título que lleva este libro de Unamuno: *Vida de Don Quijote y Sancho,* porque demuestra este título, mejor que lo puedan demostrar ningunas palabras mías, cuál es el principal propósito del autor en esta ocasión: insistir sobre la unión estrecha e imperecedera entre Don Quijote, caballero andante y Sancho Panza, su escudero, de manera que lleguen a formar un solo ser". Arthur Wills: *España y Unamuno,* página 207.

(154) "Desde este punto de vista, las aventuras, las aventuras quijotescas son un constante progreso del ideal sobre lo real y un sometimiento evidente de la realidad a esta utopía dinámica. Basta recordar, para ejemplo, el desarrollo de los capítulos principales de la historia desde las jornadas de soledad y desvalimiento con que ésta se inicia: el caballero sólo por las ásperas ventas del campo de Montiel, recibiendo estacas y denuestos de arrieros y patanes, hasta el encuentro, al final de la historia, con don Alvaro Tarfe, conocedor de su hazañosa vida y admirador comedido, pasando por el trasfondo de reverencia y respeto que se aprecia en los episodios, entre burlas y veras que preparan los duques zaragozanos." S. Serrano Poncela: *El pensamiento de Unamuno.* Breviarios del Fondo de Cultura Económica. México (pág. 252).

En la tercera etapa —capítulos LXIV al LXXIV— se ha terminado el éxito y la comedia de la felicidad. Don Quijote ha sido vencido, y entonces Cervantes corta los hilos de la existencia *histórica* de sus protagonistas —la vida de la fama— y vuelve a convertirles, puramente, en personajes de ficción. Con ello se acentúa la humana y desvalida desnudez de Don Quijote: la desnudez fundamental humana. Ha perdido su disfraz y su reino. Se ha terminado la comedia de la felicidad. Sólo queda esperar a que caiga el telón.

EPÍLOGO PARA LUEGO

Vimos que la armazón interna de Don Quijote y Sancho, la estructura real del *personaje* en la obra cervantina, se descompone en dos planos distintos, o mejor dicho, en dos planos de realidad distinta, que corresponden a su imagen literaria y a su imagen *histórica*. (Diríase que la popularidad de Don Quijote y la de Sancho los brinda realidad) (*). Debe tenerse en cuenta que estas imágenes tienen valor sustantivo e independiente. Cada una de ellas representa la identidad del personaje visto desde distinta perpectiva. Tal es la regla que el autor nos impone. Cervantes utiliza estas imágenes de manera distinta, alternada o conjunta, como hemos visto en nuestras páginas anteriores, para conseguir finalidades de muy diversa índole: criticar el *Quijote* de Avellaneda, vanagloriarse del éxito del suyo, cerrar la boca a los maldicientes que le critican sin haberle entendido o poner de relieve la honda melancolía, la destrucción vital de Don Quijote, después del vencimiento. No es oro todo lo que reluce, ni todas estas mercaderías tienen igual valor, mas su diversidad pone de manifiesto la extraordinaria riqueza de este artificio —el teatro en el teatro—que a tan distintos fines puede plegarse con eficacia.

¡Qué extraño mundo evanescente, imprevisto, y exacto el mundo cervantino, tan real que siempre nos parece recién hecho, tan múltiple y tan íntegro que "*cada uno de sus aspectos puede vivir separado y al mismo tiempo unido y hermanado a los otros*" (155). Dentro de este marco, y dentro de este mundo, ¡qué extraña realidad, que extraña vida tienen los personajes cervantinos. El tiempo es un espejo. Es sumamente curioso advertir que la conciencia artística de Cervantes le lleva a presentarnos a sus héroes de una manera tan radicalmente inquisitiva que les hace enfrentarse con su pasado como nos enfrentamos con nuestra propia imagen en el espejo. La reflexión sobre sí mismo desdobla la identidad del personaje en dos imágenes distintas, libera a Don Quijote de las trabas tradicionales y le concede una libertad prácticamente ilimitada. Su situación es verdaderamente excepcional, pues tiene dos naturalezas: una de personaje histórico, y otra de personaje

(*) Recuérdese que este es el mismo argumento de Miguel de Unamuno sobre la existencia real del personaje de ficción.

(155) José Ferrater Mora, *Unamuno*. Bosquejo de una filosofía. Ed. Losada. Buenos Aires (pág. 116).

de ficción, y cada una de estas naturalezas le confiere diversas posibilidades y amplía su margen de libertad. Cada una de estas naturalezas le hace ser el mismo personaje de manera distinta. Ya lo hemos visto. De un capítulo a otro, Don Quijote puede cambiar de realidad, puede cambiar de *mundo* lo mismo que Amadís o Don Juan Tenorio pueden mudarse de ciudad. Don Quijote no tiene traba alguna. De cuando en cuando se convierte en personaje, de cuando en cuando se convierte en hombre, de cuando en cuando se convierte en libro y en todas estas figuraciones sigue siendo él mismo. Goza de plena autonomía.

Y ¿en qué consiste esta autonomía? ¿En qué consiste esta libertad? Con arreglo a sus dos naturalezas diríase que la vida de Don Quijote sigue dos líneas diferentes. En la primera, su historia tiene carácter de novela y aparece dictada por Cervantes; en la segunda, su historia tiene carácter de *autobiografía* y está dictada por Don Quijote. No recuerdo otro personaje que haya vivido de este modo y este desdoblamiento de su vida y, por consiguiente, del ámbito novelesco, en un plano fictivo y un plano autobiográfico (*) es, a mi modo de ver, la invención cervantina que desde el punto de vista técnico sigue constituyendo todavía el futuro de la novela. Estas dos líneas de su vida se conjugan, se refuerzan y se completan, dándole al *personaje* un dinamismo sorprendente y a la acción novelesca una capacidad de sorpresa que nunca había tenido hasta Cervantes y nunca ha vuelto a conseguirse por sus continuadores. Aquí y ahora no podemos ampliar estas afirmaciones. Lo sentimos. Sin embargo, piense el lector por cuenta propia, que cada uno de estos planos —el puramente literario y el puramente autobiográfico— tiene leyes distintas. A causa de ello, el personaje de ficción —recordemos al doctor Frégoli, a los seis *personajes* o a Augusto Pérez— no puede hacer determinadas cosas que Don Quijote hace siempre que le conviene. Esto es lo interesante. Un personaje de ficción no tiene la manera de ser de Don Quijote, ni puede comportarse artísticamente como él se suele comportar. Pongamos un ejemplo de esta extraña conducta *autobiográfica* de nuestro héroe. Camino de las fiestas de Zaragoza y aspeado por las pezuñas de los toros, llega a una venta. Es la hora de cenar y para hacerlo se recoge en su estancia. En el aposento contiguo, separado del suyo por un sutil tabique, *parece ser* (156) que oye decir estas palabras: "*—Por vida de vuesa merced, señor don Jerónimo, que en tanto traen la cena, leamos otro capítulo de la* Segunda parte de Don Quijote de la Mancha. *Apenas oyó su nombre Don Quijote, cuando se puso en pie y con oído alerto escuchó lo que del trataban; y oyó que el tal don Jerónimo re-*

(*) Entiéndase de ahora en adelante *biográfico y autobiográfico;* en uno y otro caso: histórico.

(156) ¿Por qué dice Cervantes que Don Quijote parece ser que oye en lugar de afirmar que escuchó las palabras que transcribe Cervantes con tal puntualidad?

jerido respondió: —Para qué quiere vuesa merced, señor don Juan, que leamos estos disparates, si el que hubiere leído la primera parte de la Historia de Don Quijote de la Mancha no es posible que pueda tener gusto en leer esta segunda. —Con todo esto, dijo don Juan, será bien leerla, pues no hay libro tan malo que no tenga alguna cosa buena (157). *Lo que a mí en éste más me desplace es que pinta a Don Quijote ya desenamorado de Dulcinea del Toboso"*— (158). Al escuchar estas palabras Don Quijote se aira, Don Quijote contesta levantando la voz para sostener la inquebrantable fidelidad que siempre ha mantenido a su señora. Los interlocutores, desde el cuarto contiguo, quieren saber quién les responde. —"*¿Quién ha de ser, respondió Sancho, sino el mismo Don Quijote de la Mancha; que hará bueno cuanto ha dicho y aun cuanto dijere*" (159). Para que lo haga bueno, apenas escuchadas las palabras de Sancho, "entraron por la puerta de su aposento dos caballeros, que tales lo parecían, y uno de ellos (nos gustaría saber quién le abrazó por vez primera, pero Cervantes no pone en claro esta cuestión), echando los brazos al cuello de Don Quijote, le dijo: —"*Sin duda vos sois el verdadero Don Quijote de la Mancha, norte y lucero de la andante caballería.*"

Reflexione el lector sobre la situación novelesca que describimos. No puede ser más singular. A la hora de comer, y esperando el yantar, se recrean unos caballeros —se recrean más o menos— con la lectura del *Quijote* de Avellaneda. Conversan con buen juicio sobre el tema. Don Quijote les oye y al escuchar que alguien pone en tela de juicio su constancia amorosa, no puede contenerse, les desmiente, y emplaza a singular combate a todo aquel que ponga en duda la certidumbre de su corazón y la lealtad que siempre tuvo a Dulcinea. Los caballeros que oyen campanas y no saben dónde, quieren saber quién les desmiente. Por nuestro héroe —que no está en este instante para dar explicaciones— contesta Sancho

(157) Esta frase revela la mesura de Cervantes, la ejemplar mesura de Cervantes, pues constituye un elogio de Avellaneda.

(158) *Quijote* (II, cap. LIX).

(159) "Esta técnica llega a un efecto sorprendente cuando advertimos que un personaje creado por Avellaneda, don Alvaro Tarfe, aparece como personaje en el Quijote verdadero. El mundo de la ficción literaria, incluso el imaginado por el peor enemigo de Cervantes, adquiere de esta suerte una especie de validez eficaz y encaja perfectamente en la maravillosa creación de nuestro primer escritor. Obsérvese que Cervantes es capaz de hacer convivir en las mismas páginas: seres creados por él, como Don Quijote; seres arrancados de la creación ajena, como don Alvaro Tarfe; seres reales, como Roca Guirnarda y él mismo (esto es: Cervantes), leyendo papeles que encuentra por el suelo en el Alcana de Toledo. Lo auténtico y lo ficticio, lo real y lo imaginado, se funden perfectamente gracias al supremo arte de Cervantes que en el segundo tomo del Quijote ha llegado a su más fecunda madurez, a un dominio nunca superado en el arte de hacer novelas." Martín de Riquer, *Historia de la literatura universal*, por M. de Riquer y J. M. Valverde. Ed. Noguer (II, pág. 287).

expeditivo y terminante. Aclara que quien ha contestado es el mismísimo Don Quijote, que sabrá mantener sus palabras. La tensión de la escena no es excesiva, aunque ha habido un mentís. Apenas escuchada esta contestación, los caballeros —convertida la cólera en alborozo— entran en su aposento. Entran, naturalmente, por la puerta. Extraña puerta que pone en comunicación dos mundos tan distintos e inconciliables como el mundo real de los lectores de novelas —que es el que habitan don Juan y don Jerónimo— y el mundo imaginario de las figuras de ficción —que es el que deben habitar el caballero y el escudero—. Extraña puerta que comunica, ya para siempre desde entonces, el cuerpo con el alma, la realidad con la verdad. No nos extrañe la audacia técnica cervantina. La situación no es verosímil, pero Cervantes sabe lo que hace. No se equivoca al abrir esta puerta que nadie ha abierto antes que él. No se equivoca, pues lo admirable no tiene por qué ser creíble: es admirable y nada más; y lo creíble tampoco tiene que confundirse con lo posible, como es uso y costumbre: le basta ser creído y punto en boca (160). La tan traída y tan llevada verosimilitud no tiene nada que hacer ante esta puerta.

Por otra parte, la verosimilitud en modo alguno implica la semejanza con lo real, sino la semejanza con lo verdadero, como dice y no dice Aristóteles (161), y este aire de verdad y no de realidad es el que percibimos como un óreo sobre estas páginas. En fin, el caso es que nuestros caballeros —don Juan y don Jerónimo— ya han pasado la puerta, y apenas ven a nuestro héroe le reconocen como tal Don Quijote. —*Vos sois el verdadero a despecho y pesar de los usurpadores*—. Y bien, ¿esto qué es? Cuando Don Quijote aparea a Rocinante con la yegua del Caballero del Verde Gabán, percibe la extrañeza del hidalgo, que le mira y no le acaba de mirar, y para descontarle perplejidades, se presenta a sí mismo, dándole noticia detallada de su historia y estado, sus aventuras y peregrinaciones. La descripción es inolvidable (162), mas lo que nos importa destacar en ella

(160) "Es preferible imposible verosímil a posible increíble". Aristóteles, *Poética*. Edición y traducción de David García Bacca (cap. XXIV, 1.450 a 1.530).

(161) Lo verosímil como término medio entre verdad y falsedad. Véase Aristóteles, *Poética*, ed. cit. (pág. 42).

(162) "*Esta figura que vuesa merced en mí ha visto, por ser tan nueva y tan fuera de las que comúnmente se usan, no me maravillaría yo de que le hubiese maravillado; pero dejará vuesa merced de estarlo cuando le diga, como le digo, que soy caballero destos que a sus aventuras van. Salí de mi patria, empeñé mi hacienda, dejé mi regalo y entreguéme en los brazos de la caballería que me llevasen donde más fuese servida. Quise resucitar la ya muerta andante caballería y ha muchos días que tropezando aquí, cayendo allí, despeñándome acá y levantándome acullá, he cumplido gran parte de mi deseo, socorriendo viudas, amparando doncellas y favoreciendo casadas, huérfanos y pupilos, propio y natural oficio de caballeros andantes, y así por mis valerosas hazañas, he merecido andar ya en estampa en casi todas o las más naciones del mundo...*

es la *necesidad que siente Don Quijote* de presentarse con toda clase de puntualizaciones, para que pueda conocerle quien le ve. Todos los hechos en que la acción se apoya tienen que haber ocurrido en la novela (163). Aquí no ha habido conocimiento previo entre los personajes y es preciso suplirlo. Esta es la técnica, inmemorialmente repetida, en la presentación del *personaje* novelesco. Pero en la escena que comentamos, Cervantes utiliza una técnica distinta. Don Juan y don Jerónimo no han visto nunca a nuestro héroe. Don Quijote no dice una palabra sobre sí mismo. No aclara nada. No es necesario. Mira a sus visitantes, convenciéndoles. Está vivo ante ellos; esto es todo. Y verdaderamente les convence de cuanto quiere convencerles con su sola presencia (164). Son técnicas distintas. En el primer caso, con el Caballero del Verde Gabán, vemos actuar a Don Quijote desde su naturaleza de personaje de ficción, y el *personaje* tiene que presentarse resumiendo su vida, porque en el ámbito novelesco el *hacer* se identifica con el *ser*. El personaje nos es más que lo que hace. No consiste en su cuerpo, sino en su vida, y su carnet de identidad corresponde a sus hechos y no a sus rasgos. En el segundo caso, con don Jerónimo y don Juan, vemos actuar a Don Quijote desde su personalidad *autobiográfica*, desde su naturaleza de persona real —su segunda naturaleza— que para presentarse sólo precisa decir: —"Aquí estoy yo. He llegado ayer tarde". Son técnicas necesariamente distintas, porque afectan a realidades distintas y al parecer inconciliables, que Cervantes ha armonizado, genial-

---

Finalmente, por encerrarlo todo en breves palabras, o en una sola, digo que yo soy Don Quijote de la Mancha, por otro nombre llamado el Caballero de la Triste Figura" (II, cap. XVI). He aquí, circunstanciada, la presentación tradicional del *personaje*, que resume toda su historia para poner en antecedentes de su vida a su interlocutor. Entre los datos de su presentación incluye el éxito de la publicación del *Ingenioso Hidalgo*, que en esta etapa figura solamente como un rasgo del personaje —un rasgo entre otros muchos—; después, el *Ingenioso Hidalgo* va a comenzar a funcionar como un plano distinto, en el que se desdobla Don Quijote, y que le brinda su nueva caracterización histórica, biográfica y real, no meramente ficticia y literaria. La técnica utilizada por Cervantes en la presentación de Don Quijote a don Diego de Miranda es la técnica tradicional, y corresponde a su naturaleza de *personaje* de ficción, que, como tal, tiene que presentarse resumiendo su vida —yo soy el que hizo esto o lo otro en la novela—. La técnica utilizada por Cervantes en la presentación de Don Quijote a don Jerónimo y a don Juan es una técnica que no corresponde a la presentación de un *personaje*, sino a la presentación de un hombre afamado, que puede y debe ser reconocido por su sola presencia. En el plano novelesco, en cambio, el más pequeño de los sucesos necesita explicarse y nada ocurre porque sí.

(163) Esto es, tiene que haber noticia de ellos: pueden haber sucedido en la novela o simplemente haber sido narrados en ella.

(164) La actitud de Don Quijote equivale a decir: —Míreme usted bien. ¿Verdad que ese señor, ese otro Don Quijote, no se parece en nada a mí?

mente, en su novela. Como dice Predmore "la observación directa de amo y criado confirma la verdad esencial de su historia escrita" (165).

Y ahora sigamos adelante. Don Juan y don Jerónimo —ya convencidos por la presencia de nuestro héroe— motejan de falsario a Avellaneda y ponen la mentirosa segunda parte de su historia en manos de Don Quijote para que la coteje. Don Quijote no hace más que ojearla. No le concede demasiada atención. Luego les dice: —"*En esto poco que he visto he hallado tres cosas en este autor dignas de reprehensión. La primera es algunas palabras que he leído en el prólogo; la otra, que el lenguaje es aragonés, porque tal vez* (166) *escribe sin artículos, y la tercera, que más le confirma por ignorante, es que yerra y se desvía de la verdad en lo más principal de la historia; porque aquí dice que la mujer de Sancho Panza se llama Mari Gutiérrez, y no llama tal, sino Teresa Panza, y quien en esta parte tan principal yerra, bien se podrá temer que yerra en todas las demás de la historia*" (167).

Eramos pocos y parió la abuela. La contestación de Don Quijote tiene perendengues. Para enjuiciarla, tenga en cuenta el lector que representa nada menos que la opinión de Cervantes sobre el *Quijote* apócrifo y su disimulado y agresivo autor. Toca tres puntos esenciales. El primero es la sucinta y ejemplar contestación cervantina a los insultos de Avellaneda. No hablemos de ello puesto que no se relaciona con el modo de ser de Don Quijote en cuanto *personaje,* ni importa nuestro tema. El segundo nos da una pista para identificar al falso licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la villa de Tordesillas. Tampoco arroja luz sobre la conducta de nuestro héroe, que es lo que aquí y ahora nos interesa desentrañar. El tercero significa y resume la crítica que hace Cervantes del *Quijote* de Avellaneda. Al llegar a este punto no salimos de nuestro asombro, pues Cervantes no hace crítica alguna. No levanta la voz. El tono de su réplica es mesurado, displicente y burlesco. Juguetón. En realidad, Cervantes deja salir al toro de la plaza sin torearlo. Hay que tener en cuenta que el juego crevantino es siempre complicado. En los primeros puntos se nos dice lo que piensa Cervantes haciendo hablar a Don Quijote; en el tercero se nos dice lo que piensa Don Quijote y se silencia la opinión de Cervantes. Su conducta en cierto modo es prudente y en cierto modo es desdeñosa. En todo caso deja las cosas como están (168) y contesta a Avellaneda bromeando. Así, pues, en el momento más grave de su vida literaria y sabiendo

---

(165) *Obra cit.*, pág. 27.

(166) Porque tal vez, es decir, en *alguna ocasión.*

(167) *Quijote* (II, cap. LIX).

(168) Dejar las cosas como están es el propósito de todas las rectificaciones y aclaraciones cervantinas; aclaraciones que nunca aclaran nada, como veremos en el tomo tercero de nuestra obra estudiando el estilo de Cervantes.

que sus palabras hacen historia, Cervantes sonríe y calla. No contesta al insulto. No critica al autor ni censura la obra. No descubre la personalidad de Avellaneda. Es indudable que la segunda parte del *Quijote* está escrita con la actitud moral de quien hace testamento y se despide del mundo con alegría. Ya Cervantes no quiere enjuiciar (*). Ya no vale la pena estrecharse con nadie y tomarse disgustos. Hay que cuidar el gesto y no hacer trampas en el juego, y Cervantes, jugando, le hace decir a Don Quijote que Avellaneda yerra en lo más principal de su historia, pues llama a la mujer de Sancho: Mari Guitérrez, siendo así que, como sabe todo el mundo y su escudero puede atestiguarlo, no se llama María, sino Teresa. Este es el yerro sustancial y evidentísimo que ha descubierto Don Quijote en su primer ojeo de la obra de Avellaneda, y si aquí nieva, ¡qué será en la sierra! Ahora bien, este punto no es sustancial, ni evidentísimo, ni afecta para nada al valor de la obra. Las palabras de Don Quijote son una carcajada cervantina y no un razonamiento, pues la verdad es que Avellaneda lleva su parte de razón. En la primera parte del *Ingenioso Hidalgo,* escrita por el mismísimo Cide Hamete Benengeli, la mujer de Sancho se llama Mari Gutiérrez, y además Juana Cascajo, y por si fuera poco, Teresa Panza; esto es, se llama Mari-Juana-Teresa Cascajo-Gutiérrez-Panza, para que Avellaneda pueda elegir el nombre que le guste.

La actitud cervantina no puede ser más enjugada y displicente al opinar sobre el *Quijote* apócrifo. En la segunda parte de su obra, que va a llamarse ahora *El Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha,* entre otras causas ya indicadas (169), para desmentir con el título mismo a Avellaneda, Cervantes modifica su conducta anterior y llama *siempre* Teresa a la mujer de Sancho, pero *no se siente obligado a hacer lo mismo en la primera parte,* rectificando las ediciones posteriores, para sacar a plaza la falsedad del licenciado. Y, pues, Cervantes no toma en serio estas naderías, no lo hagamos nosotros. Las puntualizaciones apuntadas sólo nos interesan para poner de manifiesto que Cervantes no *hace verdad* las palabras de Don Quijote, ni unifica los nombres de la mujer de Sancho, que es, indudablemente, lo que cualquier autor, puesto en su caso, hubiera hecho. Cervantes se conduce de otro modo, siendo tan fácil y manual la rectificación. ¿A qué se debe su actitud? Es peligroso aventurar opiniones sobre la estética cervantina, pero debo decir lo que pienso, y pienso que Cervantes, en este caso, quiere que sus lectores consideren verdaderas las palabras de Don Quijote por el hecho de haberlas atestiguado Sancho Panza, que es quien las puede atestiguar en puridad y no Cervantes. Demostración que corresponde a su naturaleza de personaje *autobiográfico,* y

(*) Pudiera haber también algún otro motivo. Por ejemplo: el temor.
(169) Véase tomo II.

está en contradicción casi absoluta con su naturaleza de personaje literario (*). Recordemos las palabras de Sancho: —*¡Donosa cosa de historiador, por cierto!: bien debe de estar en el cuento de nuestros sucesos, pues llama a Teresa Panza, mi mujer, Mari Gutiérrez. Torne a tomar el libro, señor, y mire si yo ando por allí, y si me ha mudado el nombre"* (170). Y ya no hay más que hablar. A Sancho afecta; Sancho lo aclara; no hay que buscarle tres pies al gato que tiene cuatro. Así, pues, la crítica cervantina del *Quijote* apócrifo no se refiere a su valor artístico, sino a su exactitud; no afecta a su belleza, sino a su verdad, y en fin de cuentas, no denuncia sus defectos, sino sus errores. Burla burlando, Cervantes vuelve a las andadas y hace que Don Quijote y Sancho, de consuno, apliquen a la valoración de la obra artística las leyes propias de la creación histórica. No nos extrañe demasiado. Si se empareja a don Felixmarte de Hircania con el Cid Campeador, deben también emparejarse críticamente la novela y la historia.

En la escena que comentamos, las dos parejas de personajes: don Juan y don Jerónimo por un lado, y don Quijote y Sancho por otro, conviven en un *mundo* que está constituído por diferentes planos de realidad. Muy a pesar de su importancia no insistiremos más sobre este punto. No corresponde su comentario a este lugar. Declararemos su sentido diciendo que igual que Don Quijote y Sancho desdoblan su personalidad en dos imágenes: una perteneciente a su naturaleza fictiva y otra perteneciente a su naturaleza autobiográfica (esto es, a su naturaleza de personajes que viven por sí mismos, sin tutela de autor), Cervantes desdobla la integridad del ámbito de su novela en dos planos distintos: el primero que corresponde al plano de la ficción, donde ocurren las cosas *igual que en las novelas,* y el segundo que corresponde al plano de la historia, *donde ocurren las cosas lo mismo que en la vida.* Así, pues, el mundo novelesco se enriquece con una nueva dimensión y adquiere vida propia liberando a la imágen artística de toda sujeción a la realidad. Con esta nueva estructura del mundo novelesco culmina el gran descubrimiento del barroco español: el *vitalismo.* No podemos entrar en el tema (171). Tiene sumo interés. Nos llevaría muy

---

(*) En su encuentro con Don Alvaro Tarfe, Don Quijote procede de igual modo certificando su personalidad con su presencia y su palabra únicamente, no denuncia los errores en el tratamiento literario de su figura, y esto es lo que cualquier otro escritor hubiera hecho, sirviendo de testigo el alcalde del pueblo, y ante escribano, deja constancia escrita de que él no es el mismo Don Quijote que anda impreso en la historia de un tal Arellano, natural de Tordesillas. También aquí procede desde el plano biográfico, no desde el plano literario de su personalidad.

(170) *Quijote* (II, cap. LIX).

(171) Nadie piense que la interferencia de estos múltiples planos es casual· se repite con frecuencia en la obra de Cervantes y es uno de sus *motivos* esenciales y caracterizadores. *El mundo considerado como realidad y representación* pudiera ser el subtítulo del *Quijote* si Cervantes en vez de ser poeta hubiera sido filosofista. Trataremos

lejos (172), y ya va siendo hora de terminar este capítulo. Cada uno de los distintos planos que constituyen la integridad del mundo novelesco en el *Quijote* tiene sus propias posibilidades. Su conjunción aumenta la libertad creadora de Cervantes hasta un límite estremo, afortunado, casi increíble, como el desdoblamiento de la unidad del *personaje* en una imagen puramente novelesca y una imagen *biográfica,* refuerza su potencia expresiva y amplía en direcciones originales, la libertad de acción de Don Quijote y la de Sancho. Cada uno de estos planos obedece a una ley: el plano de la ficción novelesca obedece a la ley de la creación estética, el plano de la ficción histórica obedece a la ley de la vida. El primero está regido por la verosimilitud y el segundo por la verdad (173). Este descubrimiento del *teatro dentro del teatro* confiere al *mundo* cervantino su eterna juventud, su carácter al mismo tiempo real y alucinado, sentimental e irónico, burlesco y trascendente,

---

el tema con amplitud al estudiar la indeterminación en el estilo cervantino. En el interesantísimo ensayo de E. T. Rubéns, *Sobre el capítulo VI de la primera parte del Quijote* veo apuntada esta diversidad de planos con relación al mundo pastoril. Como hemos visto y seguiremos viendo, esta característica es general a todo el mundo cervantino. Transcribo las acertadas palabras de Rubéns: "Es corriente que pastores reales aparezcan frente a pastores fingidos. Esto, que es de Cervantes, no estaba dentro de los moldes del género. Ni que todos hayan leído novelas y poesías de ese carácter como habían leído novelas de caballeros. Esto también lo agrega Cervantes. Pero Cervantes en ese juego de espejos, en que los personajes se reflejan y refractan unos en otros, junto a los pastores fingidos con plena conciencia (que deliberadamente se han vuelto pastores al uso de las novelas pastoriles), pone otros a quienes la fuerza de las cosas ha llevado a la vida pastoril. Hombres y mujeres que han huído al monte para ocultar su vergüenza o su dolor, y no en un tiempo mítico, sino contemporáneo: gentes que necesitan la ayuda de la caballería para desfacer el entuerto o desaguisado que ha deshecho sus vidas (Dorotea Cardenio...). Los coloca frente a pastores reales nacidos en los campos, planteándonos la cuestión de la ficción o la realidad de sus propias existencias, en un juego de espejos en que perdemos toda noción clara de qué sea realidad y qué ficción". E. F. Rubéns. *Sobre el capítulo VI de la primera parte del Quijote.* Cuadernos del Sur. Instituto de Humanidades. Universidad Nacional del Sur.

(172) Estudiamos el tema con la atención y la amplitud debidas en el tomo tercero de nuestra obra *La libertad creadora,* dividida en tres partes:

1.ª La indeterminación en el estilo de Cervantes.

2.ª El teatro para sí mismo y Don Quijote.

3.ª El vitalismo y el mundo cervantino.

(173) Esta *verdad* es la humilde verdad del mundo *histórico.* Su atribución a los personajes cervantinos naturalmente es gratuita. Cervantes la utiliza para romper las exigencias y limitaciones inherentes a la creación artística y ha conseguido a veces, como veremos al estudiar "el vitalismo", resultados sorprendentes y felicísimos. Ya hemos visto que cuando Cervantes hace que Don Quijote y Sancho actúen en la novela desde el plano autobiográfico de su personalidad, se libera de trabas y no se siente obligado como autor a demostrar que sus afirmaciones son concordantes con el texto. Constituyen la opinión de sus personajes, convertida en *testimonio de autoridad,* que como todo testimonio de autoridad es válido por sí mismo.

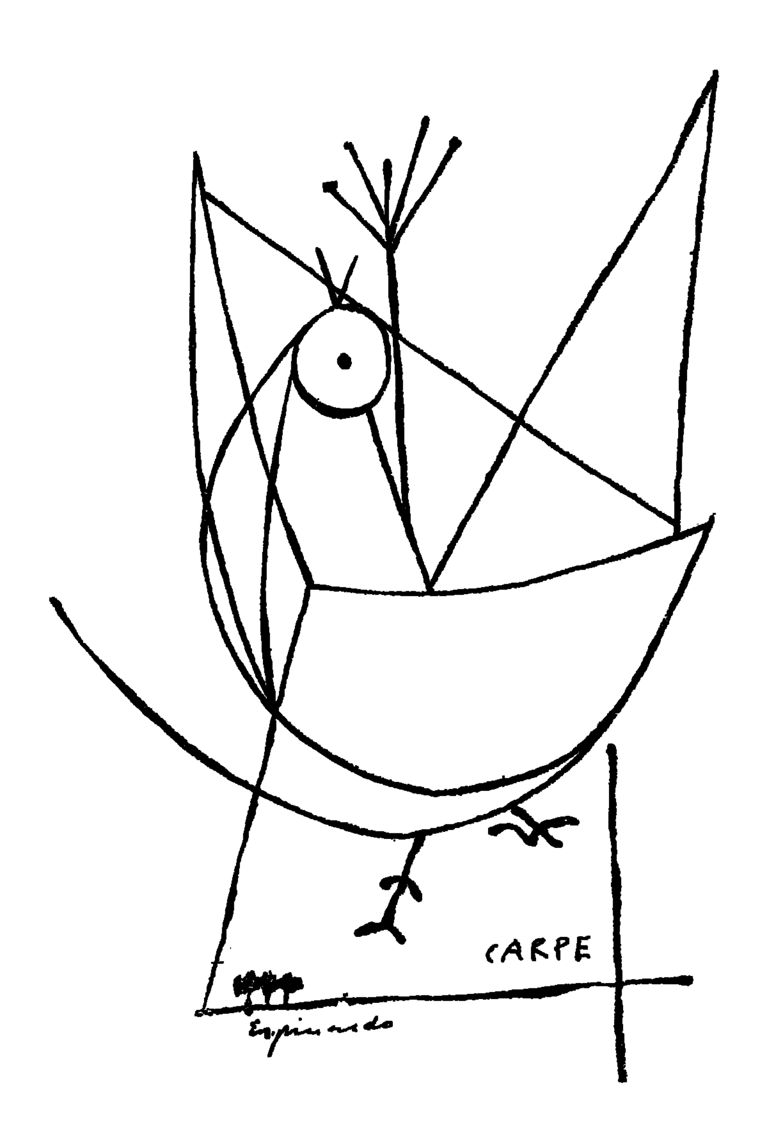
y permite a Cervantes desdoblar la escena más humilde y cotidiana en sus distintos planos de "formalización", como si el personaje, la situación y el mundo novelesco se estuvieran *haciendo* y recreando continuamente ante nosotros.

Todo tiene su fin. Ya conocemos la peculiar armazón interna del personaje cervantino. Ya sabemos también que es, justamente, esta armazón del *personaje quien le confiere al mundo cervantino su "situación de libertad"* (174).

---

(174) Véase tomo I, pág. 59.

Luis Rosales.
Altamirano, 34.
MADRID



BRUJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas

INDICE DE EXPOSICIONES

El doctor Marañón y la caricatura.—El tema de la caricatura ha sido sobradamente traído y llevado por unos y por otros, y los caricaturistas han considerado preciso definir a sí mismos el género que cultivan para que el espectador no vaya a una exposición de caricaturas "a reír", sino a observar y a intentar comprender el alma del modelo.

Para hacer demostración de diferentes modos y maneras artísticas, pues todas las divisiones y subdivisiones de la pintura caben en la caricatura, varios artistas que exponen en el Centro Asturiano han elogiado y caricaturizado la figura del doctor Marañón, y explican así sus afanes:

"De acuerdo con la comprensión científica y filosófica de nuestro tiempo, entendemos la caricatura personal como un arte desintegrador que descubre la íntima sustancia y las reacciones anímicas del modelo; estimamos que la auténtica caricatura personal no debe limitarse al fácil y elemental virtuosismo de trazar, más o menos exageradamente la extensa configuración fisonómica o expresión superficial del sujeto, sino que ha de calar con penetrativa óptica en la humana carne hasta manifestar el fondo psicológico y realmente caracterizante. El objetivo caricatural debe situarse más allá de los rasgos faciales, del equívoco o teatral gesto y de la engañosa frenología buscando algo detrás, acaso, y por lo menos, lo que pudiéramos llamar "endocrinología" (obsérvese la influencia del doctor Marañón sobre el arte y la teoría de sus intérpretes), porque tras la ocultadora carátula y la falsa gesticulación se debe intentar hallar y representar gráficamente claras revelaciones del espíritu y del subconsciente individual, porque sólo persiguiendo la suprema síntesis puede transparentarse en la faz el fondo psicológico del sujeto; el rostro deja de ser espejo del alma si se mancha o enturbia su cristal con la espesa maraña de líneas secundarias y superfluas. Los caricaturistas aspiran a sintetizar, deformar y estilizar, pretendiendo valorar y abrir las líneas de tal modo que no impidan o estorben la visión exterior del caricaturizado. La nobleza artística veda, como grave pecado estético, el villano recurso de mofarse de las fealdades y los defectos físicos del prójimo; no hay modelos guapos ni feos, sino almas, todas particularísimas y aleccionadoramente caricaturizables.

El soñado intento llega a la irrealizable empresa de hallar, median-

te análisis, selección y síntesis, la línea y la forma atómicas compositoras del mundo gráfico y capaces de dar expresión artística al "yo" del modelo. En el camino del utópico logro se encuentran actualmente los caricaturistas."

En todas las obras expuestas se nota un módulo que es igual a todos los artistas para encontrar "el alma" del doctor Marañón. Las obras reproducen, a través del color y de la forma, y en los más variados estilos, la serenidad, la ponderación, la generosidad, que son las cualidades más sobresalientes del caricaturizado en homenaje, que tiene carácter nacional e internacional, ya que figuran en el catálogo artistas de toda España y singularmente de Hispanoamérica y Filipinas. Un colega y amigo y colaborador de Marañón, el doctor Blanco Soler, ha glosado esta exposición diciendo que la caricatura alcanza en la pintura su mayor categoría, pues los grandes maestros han hecho gran caricatura en sus lienzos o en las tallas. Citó los coros de las catedrales románicas y góticas, los capiteles de los templos, principalmente de los monasterios, y luego habló sobre telas de Lucas Granach, Hoggart y otros maestros hasta llegar a Goya, y a la gran caricatura que representa su cuadro "La familia de Carlos IV", terminando con la obra de Picasso, a quien calificó del más genial caricaturista de nuestros tiempos.

Este afán de los caricaturistas de salir de ese círculo vicioso, al que todos "llegaban", con más o menos habilidad, y por cuyos caminos el aficionado empezaba sus "gracias", tiene toda nuestra simpatía. En los desvelos por alcanzar una revalorización sobresale la obra de Lasa, el maestro hispanofilipino que tanto ha hecho en pro de la caricatura, siendo su mayor empeño la fundación de varios grupos en distintas provincias españolas, y cuyos frutos ya han comenzado a notarse en este certamen tan simpático que tiene a la ilustre figura de Marañón como eje para que un arte ejerza aspiraciones. Ningún modelo mejor.

Grabados españoles en Japón y grabados japoneses en España.— En estos días se celebra en el Museo de Arte Moderno de Kamakura una exposición de grabados españoles de nuestras primeras firmas en el género, y en Madrid se ha presentado una colección de grabados japoneses. Intercambio por demás interesante entre el viejo Oriente y el "joven" Occidente, aunque los tiempos hayan igualado tanto los siglos que han borrado las diferencias que marcan los hitos de la Historia. El conservador del Museo de Arte Moderno de Kamakura, Teiichi Hijikata, ha hecho una historia del grabado japonés, que seguimos por la acertada síntesis que ha prestado a sus comentarios su gran autoridad.

La historia de los grabados japoneses puede estudiarse desde sus orígenes, que alcanza a los años 800-900 de nuestra era. El grabado vino de la milenaria China siguiendo una evolución, hasta llegar en la madera tallada como procedimiento para ilustrar las narraciones religiosas, casi igual que en la Europa de la Edad Media. El budismo, en el siglo XIV, utilizó el grabado como propaganda de sus ideales, y estos grabados budistas desembocaron en el "Ukiyoe", es decir, en la más pura expresión del grabado japonés. Para los grabados se empleaba madera de cerezo de grano muy fino, y para la impresión, el papel conocido con el nombre de "hosho", de mucho cuerpo y de calidad superior, fabricado a partir de la pasta de moreras. Las últimas dos décadas del siglo XVII pueden considerarse como la época dorada de los grabados "Ukigoe", en que fueron mundialmente famosos los impresores Kiyonaga Torri, Utamaro Kitagawa, Sharaku Toshusiañsai y Hokusai Katsushika. El grabado japonés alcanzó la fama, tanto en el país como en el extranjero, merced a la combinación del impresionismo con el "Ukiyoe"; pero en los años siguientes, la tradición de los grabados japoneses "Ukiyoe" empezó una curva descendente al ser desprovistos de su pureza en aras del comercialismo, especialmente a partir de la restauración de la época Meiji. Hacia sus postrimerías fue introducido en el Japón por un grupo de artistas un nuevo estilo de sello europeo... La historia del aguafuerte en el Japón data de principios del siglo XVII, coincidiendo con el tiempo de las misiones jesuítas en el país. Los artistas Kokan Shiba y Denzan Aodo fueron muy influídos por el aguafuerte holandés, y a partir de la restauración Meiji, el arte de la media tinta y el de la litografía fueron fomentados por el Gobierno japonés, si bien se destinaron a fines prácticos, tales como la impresión de billetes de Banco, sellos e ilustraciones de revistas, en lugar de limitarse al campo artístico, como ocurre con los grabados; pero hacia el fin de la época Meiji, las artes del aguafuerte y de la media tinta volvieron a resurgir pujantes, paralelamente al nuevo arte de imprimir, y de esta manera las corrientes del grabado japonés fueron encajonándose dentro de su especialidad, lo cual, junto con el trabajo peculiar de cada artista durante este tiempo, ha dado lugar al desarrollo, dentro de la tradición del moderno grabado japonés.

Después de la guerra, la técnica de las medias tintas ha vuelto a cobrar auge, gracias a los trabajos al óleo de los representantes del arte moderno japonés en este campo, tales como Kazu Wakita y Masare Murai y otros, que representan el dominio de los colores al óleo.

El certamen recoge los más variados estilos y técnicas, pudiendo ofrecer al espectador un panorama completo del grabado contemporá-

neo japonés, que habrá de influir en nuestros artistas, y como éstos influirán sobre los japoneses que a estas horas visitan la exposición del grabado español en el Museo de Arte Moderno de Kamakura.

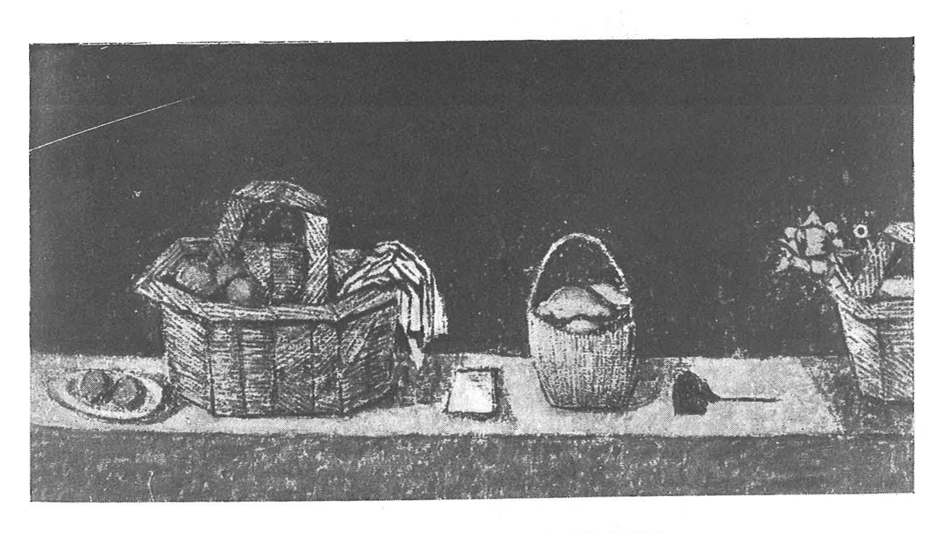
Exposición de diseños industriales.—Es oportuno destacar la exposición que sobre diseños industriales se realiza en la Sala Darro. Lo es porque creemos en la urgente necesidad de que el artista tome parte activa en el pensamiento y en la realización industrial. Todavía no sabemos por qué extraña razón cuando contamos en España con los pintores y escultores que mayor prestigio tienen en el extranjero éstos no estén insertos en los presupuestos de las fábricas de diversa índole, que llevan a los mercados productos en los que la concepción artística es imprescindible, desde las vajillas hasta los picaportes de las puertas.

Es extraño que cualquier objeto tenga que tener un marchamo extraño para poseer un rango artístico que haga, por ejemplo, de una cristalería un objeto de arte. Nuestra industria, para mal de todos —y sobre todo para la exportación—, vive ajena a la concepción estética —salvo excepciones— y se limita a repetir, hasta la extenuación, los modelos de hace cien años. Solamente una artesanía —no vivificada— es la que mantiene un rango, rango que se mantiene cuando es pura y comprada en el lugar de origen, pues si no se limita a repetir hasta la saciedad los trabajos de damasquinado toledano, la navajería albaceteña y algún cacharro que a fuerza de visto una y otra vez pierde todo carácter, sin que olvidemos las castañuelas y la pandereta.

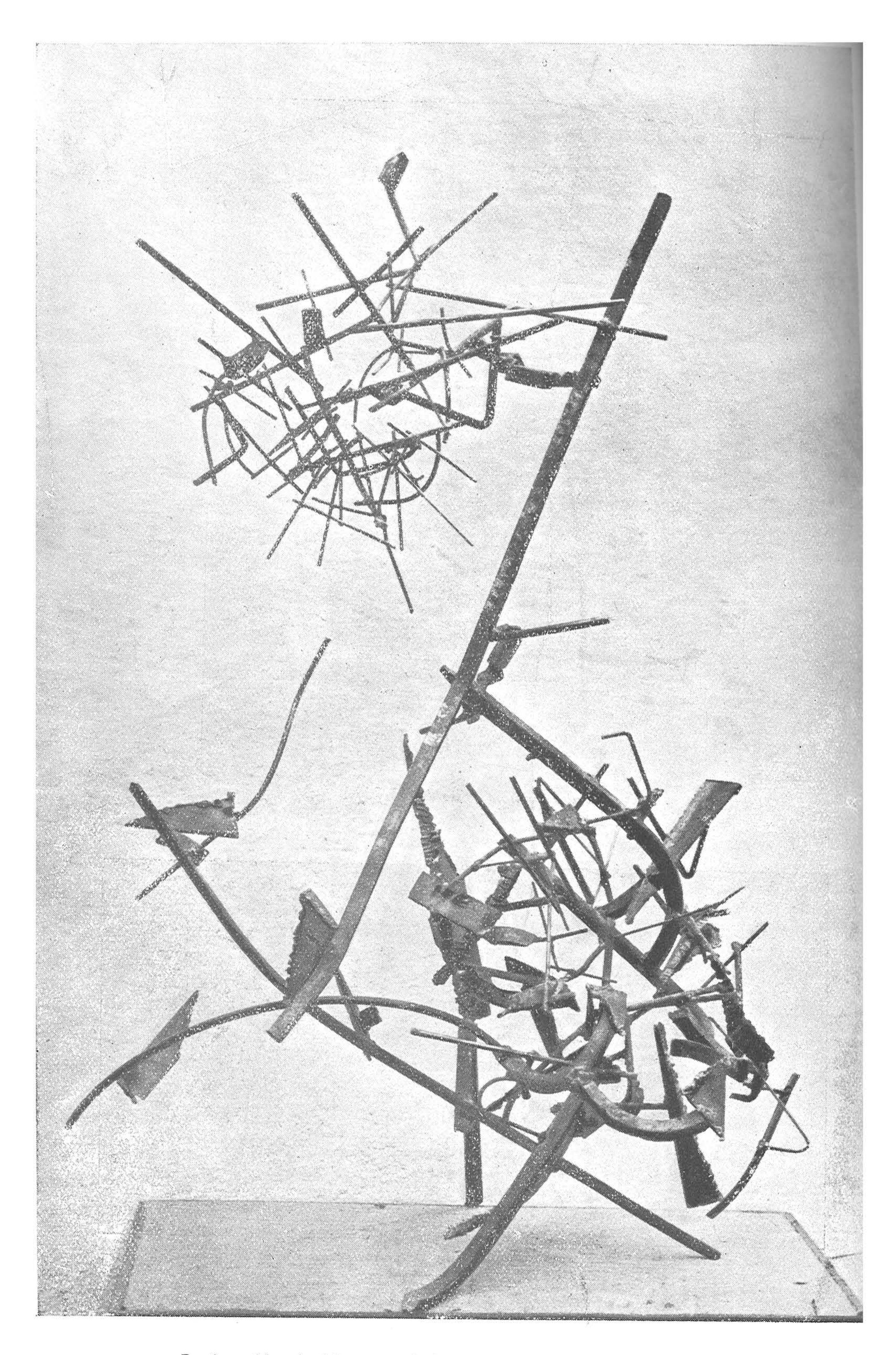
También la artesanía necesita una renovación y un "aire" de legitimidad que la hagan propicia a la adquisición. Pero hoy nuestro comentario no está dedicado a la artesanía, sino al diseño industrial, que con tanto acierto ha presentado la citada Sala, y en donde podemos apreciar unos objetos que entran en el concepto artístico y que pueden servir para llevar nuestras materias transformadas al extranjero con un por qué estético y una causa de alto comercio. Y como remache de nuestras palabras nada mejor que reproducir las pronunciadas por el ministro de Comercio el día de la inauguración: "Porque concedo una enorme importancia al diseño industrial agradezco la oportunidad que se me ha facilitado para inaugurar la Exposición de diseños. Y por ser ésta la manera que estaba más al alcance de mi mano el demostrarlo he venido aquí diciendo por qué venía y tratando de que todo el mundo sepa que he venido y por qué he venido. Y aquí termina mi misión. En adelante tienen los organizadores la palabra. Nosotros, por nuestra parte, en el Ministerio de Comercio, haremos todo lo posible para que se encauce en la dirección que nos interesa, y en la que están trabajando todos los exportadores y todos los productores para el mercado nacio-



«Mujer y pueblo», óleo de CANEJA



«Bodegón», óleo de CRISTINO DE VERA



Escultura liberada del concepto de la materia pesada, de PABLO SERRANO

nal. Sobre todo los exportadores, que van a encontrar aquí un valor y una calidad adicional a sus productos, que en muchos de ellos "puede ser decisiva" para ser vendidos en el extranjero.

Sepan todos que encontrarán un apoyo total y decidido por parte del director de Expansión Comercial —que ha manifestado su satisfacción cuando le he mostrado este camino abierto— y por la mía, porque está absolutamente en la línea de la que creo que nos tenemos que volcar en el futuro con respecto a los problemas, un poco accidentales, de nuestro comercio exterior, y quedan siempre éstos que son los permanentes, los que conquistan los mercados por la calidad de sus artículos.

Nuevamente muchas gracias por la oportunidad que se me ha dado en venir a ver cosas bellas y el ánimo que esto supone a los que trabajamos en el Ministerio de Comercio."

Estas palabras tan oportunas del ministro señor Ullastres definen mejor que cualquier glosa la necesidad de dotar a muchas manufacturas de una calidad artística que avale el esfuerzo industrial.

En las muestras presentadas y en los más variados aspectos, que llegan desde el mueble a unas mantelerías, la materia se ha ennoblecido y ha cobrado un nuevo interés al servir de contenido a un concepto artístico. Firmas prestigiosas en la pintura han contribuído a crear unos objetos que encierran belleza, pues hay urgente necesidad de salvar a nuestra época de una mecanización en serie, que tan mal nos dejaría ante las generaciones futuras. El espíritu, acaso donde mejor se muestre es en estos diseños. Grecia, Egipto, el gótico y el románico nos dejaron la herencia de un buen afán por superar el vaso, la jarra y la mesa. Puede ser que en ello esté el mejor aliento de la civilización, mejor que si un mal día cualquiera conquistamos la Luna.

La última obra de Benjamín Palencia.—Corrían los años de 1930 cuando este pintor, recoleto, andariego, paseante de campos y absorto siempre, comenzó a presentar una pintura que se debatía entre el surrealismo y al abstractismo en uno de los debates plásticos más importantes e interesantes de nuestra pintura. El suceso —que tal lo era— pasó inadvertido como tantas otras cosas importantes de la misma época. No obstante, Benjamín Palencia, al terminar nuestra guerra de Liberación, ofreció en humilde sala de la calle de la Palma una exhibición de su obra con iguales características: formas quintasenciadas de su peregrinaje, desde el trigo a la perdiz o a la piedra. A ésta singularmente se inclinaban las preferencias del artista, quien siempre tuvo para la piedra un fervor íntimo y en tal grado, que en su casa hemos visto

piedras pintadas de mil formas, de mil colores, como documentos vivos del volumen; de todo un tratado de la plástica.

Pasó también inadvertida aquella exposición de la calle de la Palma, y cambió, sinceramente, el modo y el estilo del gran pintor. Muchos, la habían olvidado; pocos, muy pocos, la teníamos en la retina, y ahora, para sorpresa de unos y para gozo reposado de otros, se han vuelto a exhibir estos lienzos de Benjamín Palencia en la Sala San Jorge, y han constituído una grata "novedad", porque Benjamín Palencia, con su aportación, ha descubierto en dónde radica la gran verdad de la pintura cuando ésta adquiere el módulo que en aquel momento necesita el artista. Palencia ha demostrado que en abstracto, surrealista o realista, es un pintor con latido propio y con facultad sobrada para mostrar a los demás un mundo inédito de la vida. La gran misión del pintor...

Asistimos a un gran desfile de formas, amadas, estudiadas, observadas, analizadas plásticamente hasta la extenuación; asistimos a un gran desfile de la pintura —gran parada— donde el pintor se ha detenido con profundo amor ante el color y la forma de las "cosas" del campo, que a través de un pincel incisivo cobran una vitalidad nueva: lucen en todo su esplendor y en una invención "natural" en donde la naturaleza está ya imitando el arte, como es de ley.

Mucho y muy hondo pueden aprender las nuevas generaciones junto a estos cuadros de Benjamín Palencia. Que los estudien bien y que estudien, sobre todo, la necesidad de sinceridad, que es precisa para lograr la gran obra de arte que nunca es producto fácil de un laboratorio o de la aplicación sistemática de una fórmula.

La exposición del maestro Benjamín Palencia revela, ante todo, una profunda pasión por las cosas que va a utilizar para la pintura, lo que es la primera condición ineludible para afrontar el problema pictórico. Ese amor apasionado en el vivir y en el sentir de Benjamín Palencia ha hecho el milagro que ahora se aprecia mejor después de haber asistido a la exhibición de las últimas tendencias habidas y por haber, y junto a ellas, bien enmarcado en los hallazgos, se halla ya esta obra antigua de Benjamín, tan honda, tan profunda, tan poco superficial en tiempos de superficialidades, y que han marcado una huella indeleble en la historia espléndida de la plástica de nuestros días.—M. SÁNCHEZ-CAMARGO.

Sin ser la guitarra un instrumento esencialmente español, como es creencia popular, han sido los españoles, por vocación y tradición especial, y sobre todo por la apasionada y pionera aportación de Tárrega, quienes mediante continuos conciertos y una cultivación vinculada por razones misteriosas o de difícil investigación a todo lo que entendemos por español (en un término más amplio, por hispano) han conseguido acaparar la idea bella y casi inconcebible de que la guitarra clásica, de concierto, sea considerada en el mundo como un instrumento netamente español.

Dados estos prometedores supuestos, conviene de alguna manera realizar una divulgación del "ser" guitarra, de sus orígenes indeterminados, de su evolución en el arte y en el tiempo. A tal efecto, no existe nada mejor que proceder a una revisión de la labor realizada en el terreno de la erudición por Regino Sainz de la Maza, cuya breve pero eficaz obra nos sitúa perfectamente en el meollo de tan sugerente y actual tema.

Sainz de la Maza ha escrito "La guitarra y su historia", en estudio que consideramos de imprescindible conocimiento para tratar de incorporarnos a la frágil, sonora y señera batalla que la guitarra de concierto, más española ahora que nunca, en virtud del origen de sus artífices más destacados, está librando en el mundo de la música grande.

La elaboración de "La guitarra y su historia" está dividida en cinco capítulos que responden a los siguientes títulos: *Mitos y leyendas de la guitarra, La vihuela y los vihuelistas del siglo XVI, La guitarra en el siglo XVII, El período clásico de la guitarra* y, en fin, *Tárrega y el renacimiento actual.*

Es seguramente la guitarra el instrumento que más transformaciones ha experimentado, tanto técnicas como estructurales, desde su nacimiento. Su origen hállase envuelto en un completo confusionismo, puesto que "cuatro siglos antes de la Era Cristiana, se encuentran ya huellas reveladoras de la existencia de instrumentos análogos, que pueden considerarse como precursores de la guitarra y el laúd".

Sainz de la Maza, después de adentrarse por los caminos fantásticos de la mitología y la leyenda, "faltos de base para un estudio serio sobre los orígenes, pero que forman una especie de telón de fondo poético y milenario a la historia de la guitarra", nos conduce por terreno más firme: el de la verdadera investigación histórica y ordenada, consiguiendo exponer de modo claro y eficiente una visión panorámica de la historia del instrumento.

Apóyase para su estudio en testimonios gráficos, tales como las

imágenes de la guitarra que aparecen en Europa en los salterios de Lothaire y de Utrecht, en los siglos VIII y IX, y en los de Ivrée y Stuttgart, en el X, haciendo reforzar tales testimonios gráficos el argumento etimológico que atribuye a la guitarra un origen latino y establece la analogía entre los términos griego, egipcio, caldeo, árabe, con el español "guitarra" y sus equivalentes en las lenguas modernas.

Hasta llegar a nuestra vihuela, máxima evolución del instrumento en el Renacimiento, se nos dice cómo la *kitharah* asiria o *kithara* griega, de donde musicólogos e historiadores hacen derivar la guitarra, va en sucesivas transformaciones a convertirse en cítara romana o *fidícula;* luego en *rotta* o *erotta.* "Miss Kathleen Schlesinger sustenta esta tesis y se apoya en el célebre manuscrito del Libro de Psalmos de Utrecht. Las diversas miniaturas que ilustran cada versículo de los salmos dejan ver en su grafía primitiva y realista esta transformación de la cítara antigua a la guitarra medieval."

Desemboca Sainz de la Maza, como final de un amplio recorrido documentadísimo e intrincado, a lo que denomina árbol genealógico de la guitarra, donde aparecen "más o menos en orden" los siguientes instrumentos *abuelos* suyos: *kithara* egipcia, *kitharah* asiria, cítara griega, cítara romana o *fidícula,* viola, guitarra latina, guitarra morisca, guitarra española.

Entre toda esta descendencia, detiénese el autor de manera especial en la guitarra morisca y la guitarra latina, dado que las diferencias concepcionales y, sobre todo, psicológicas de ambos instrumentos nos llevan lógica y razonadamente a nuestra actual guitarra.

Como apunta Adolfo Salazar, lo verdaderamente importante en estos instrumentos era el procedimiento de tañido. Así, la guitarra morisca se tocaba con plectro y era instrumento melódico, puesto que los árabes no conocían la armonía. La guitarra latina, en cambio, gusta de ser punteada con los dedos, en el estilo de la música trovadoresca, y es al mismo tiempo "dócil al rasgueo fácil".

Es natural que el apogeo de la polifonía gótica se sirviese del laúd y de la vihuela para su desarrollo, ya que ambos instrumentos poseen en su técnica posibilidades armónicas, que si bien en un principio lográbanse de manera fortuita, al correr el tiempo iban a representar el elemento característico y más trascendental que la música ha experimentado a lo largo de su historia.

Hay que hacer constar, dice Sainz de la Maza, que el de "vihuela" no fue el nombre de un instrumento determinado, sino un término genérico que se aplicó a instrumentos diversos. Incluso el laúd se llamaba "vihuela de Flandes".

A partir de 1490, el arte del laúd extiéndese por toda Europa, ex-

cepto en España, debido a que ésta poseía en la vihuela un medio de expresión que no cedía en ventaja al laúd, superándole incluso, puesto que aquella permitía tañer a tres y a cuatro voces con relativa facilidad.

Es el momento en que el sentido armónico se manifiesta, no ya fortuitamente como antes apuntábamos, sino como consecuencia de un nuevo sentir estético, de una nueva concepción artística. El laúd y la vihuela, cuya función principal fue hasta el momento la de mero acompañamiento, inician un período donde el virtuosismo del ejecutante se hace patente; la capacidad polifónica de ambos instrumentos es desarrollada como resultado de ese nuevo sentir aludido; la sensación, hasta entonces presentida por el arte trovadoresco, de la tonalidad *mayor* y *menor*, es también desde entonces algo determinado y consciente. En una palabra: ha nacido la base donde se asentará todo el arte musical moderno.

A este arte profano, que venía gestándose desde antes del Renacimiento, no se le dió la debida importancia, ya que, como siempre ha ocurrido, la música culta, el arte polifónico de la Iglesia, cerrábanle sus puertas y le volvían espaldas. Sainz de la Maza ve en ello explicación al silencio que sobre este arte cae dentro de la historia de la música.

Vicente Espinel, poeta y músico español del XVII, añade a la guitarra la quinta cuerda, aunque tal honor para su figura no es opinión general: once años antes del nacimiento de Espinel, se describe una guitarra de cinco cuerdas en el "Tratado de Bermudo". Sin embargo, fuera o no Espinel quien reformase así la guitarra, lo cierto es que, hasta entonces, no se divulga ésta con tal acordadura. En honor del innovador, la guitarra extiéndese por toda Europa con la denominación de "guitarra española", llegando a rivalizar incluso con el instrumento en mayor boga: el órgano.

La abundancia de tratados y libros que sobre la guitarra se hacen revelan claramente el progreso y evolución que alcanza el instrumento a lo largo del siglo XVII. Entre ellos, el más trascendental de todos es el del aragonés Gaspar Sanz, y no ya en su aspecto didáctico e histórico, sino también en el artístico. Escrito en tabladura italiana, los acordes disonantes son explicados por medio de cuadros a los que se denomina "laberintos". Sainz afirma haber seguido en él las enseñanzas de los mejores maestros romanos, sobre todo las de Lelio Colista, a quien llama el Orfeo de su tiempo.

El advenimiento clasicista de la guitarra coincide con el perfeccionamiento y con la influencia que deja sentir en todo el ámbito musical de la época el estilo italiano. El piano logra acaparar toda la atención entre los instrumentos, debido a su innovación más importante: la po-

sibilidad de lograr, por medio de pedales, el "piano" y el "forte" a voluntad del intérprete, lo que trae, como consecuencia inmediata, un cierto abandono de nuestro instrumento.

Parece forzoso creer que el hecho del perfeccionamiento de un instrumento de naturaleza tan opuesta a la guitarra como es el piano, eclipsara a aquélla de manera casi total. Cabría pensar que el carácter y psicología propios de cada instrumento, así como su diverso sentido estético, no fueron bien definidos y diferenciados en aquellos tiempos. Que el piano arrinconase al clave era cosa lógica y natural, dado que uno es el perfeccionamiento y superación del otro. Pero no era éste el caso de la guitarra. Ambos instrumentos son *plenamente distintos.* Lo que se escribía pensando en el teclado no podía encajar plenamente en el diapasón, y viceversa. ¿Acaso una inferioridad expresiva de la guitarra? ¿Necesitaba ésta de una mayor atención por parte del oyente para captar todos los matices que el intérprete le arrancaba? Precisamente, esta condición era y es una de sus características más peculiares. No se trata de un instrumento al que oímos coaccionados por su lenguaje ampuloso e intenso, sino que hemos de ir a él. Es preciso *escuchar,* no sólo *oír*. Ocúrrele a la guitarra lo que al polen de las flores: no nos hacemos de sus calidades sin reducirla a su última expresión, ya entre los dedos. Los efectos sonoros del piano con su grandilocuencia, el sentido sinfónico que sobre él se va a realizar, eran posibilidades negadas a la guitarra. No podemos comparar un "forte" del piano con el que pueda producir una guitarra. Lo importante en este caso son los matices que a partir de esa sonoridad se van a desarrollar hasta su efecto extremo: el "piano". Desde tal punto de vista, la perspectiva sonora de la guitarra aparece llena de recursos. Es ésta una cuestión de relatividad. Tras la ejecución de un "piano" en la guitarra, un "forte" sorprende y sobrecoge por su fuerza y arranque. Parece, pues, claro que el decaimiento de la guitarra no fue debido a una mayor calidad de índole expresiva del piano sobre ella, sino, más bien, que obedeciera a algo tan intrascendental y pasajero como lo es una moda colectiva.

Este desenvolvimiento, oscuro y callado, va a durar hasta finales del siglo XVIII, en que las innovaciones de Fr. Miguel García, de la Orden del Císter, conocido por el padre Basilio, darán lugar a un nuevo impulso de la guitarra. El padre Basilio amplía el registro del instrumento con el añadido de la sexta cuerda, y restablece la técnica del punteado. Su reforma da lugar a una floración de verdaderos virtuosos. "El guitarrista Antonio Chocano daba conciertos en un teatrito de Madrid, que había frente al oratorio del Caballero de Gracia y que se llamaba La Máquina Real."

La guitarra, relegada a las clases eminentemente populares desde el perfeccionamiento del piano, se introduce, gracias al estilo camerístico de la época, en las casas señoriales. Combínase con los más diversos instrumentos, siempre en reducido número, buscando el equilibrio sonoro propio de la música de salón. Es entonces cuando la guitarra encuentra su propio ambiente, y, en esta selecta intimidad musical, aparece la figura señera del más grande guitarrista de su tiempo: Fernando Sor. Con él entramos de lleno en la época clásica del instrumento y, también con él, la guitarra va a alcanzar un auge hasta entonces insospechado. Se resume en Sor toda la grandeza musical de sus predecesores. "El acometió la reforma de la guitarra, y sus obras para ese instrumento, así como para piano y orquesta, representan un presentimiento de Beethoven y una ratificación de Mozart."

La guitarra, que con el padre Basilio inicia una nueva era de esplendor, sólo con Fernando Sor alcanza categoría universal. De la técnica prodigiosa de Sor dicen bien sus actuaciones en la Sociedad Filarmónica de Londres, donde sólo tenían acceso los grandes virtuosos de la época; Sor es quien mantiene el predominio de la guitarra sobre los franceses, sobre los italianos. En sus veinticinco "Estudios", una de las pocas obras que perduran de su vasta producción, y aparte de su valor didáctico, puede observarse la elegancia y frescura de su inspiración, ya que, como Chopin con los suyos, el sentido pedagógico, con todas su frialdad y rigidez, es utilizado en los "Estudios" como medio de verdadera expresión artística.

Coetáneo de Sor fue el famoso guitarrista y compositor Dionisio Aguado. Discípulo también del renovador padre Basilio, su obra tuvo gran importancia. Pero lo que realmente elevó su nombre al pináculo de la fama fue su método para el estudio del instrumento, en vigor aún hoy día en cuantos centros se estudia (1).

Una nueva decadencia sufre la guitarra hacia la mitad del siglo XIX. El puesto de instrumento noble de concierto, que ocupara con los grandes maestros Sor, Aguado y Coste, "el último gran guitarrista del siglo XIX", ha de abandonarlo. Estancada, como cansada del esfuerzo realizado, es arrollada por la evolución constante de la música, y esta nueva decadencia que sufre la guitarra posee unas características especiales. Es una decadencia, no ya sólo artística, sino también de tipo social.

El hecho de su parentesco, aunque lo sea estructural solamente y

(1) Sainz de la Maza, con un criterio más moderno de la digitación, ha revisado el método de Aguado en su nueva edición, haciéndolo más provechoso y eficaz desde el punto de vista técnico.

no espiritual, con instrumentos tomados por el pueblo para manifestación de sus sentimientos, e incluso su directa participación en ese otro aspecto folklórico, mucho más divulgado, seguramente, por esa entrega noble de sus sones al que llega a ella con cariño, origina un desconocimiento de mayoría en su otra expresión artística más "culta".

Nunca como entonces necesitaba la guitarra de una inteligencia poderosa para levantarse del estado en que había caído. El impulso que se llevara a cabo tenía que ser forzosamente definitivo, si quería competir con la perfección a que habían llegado los demás instrumentos. Era necesario, ante todo, determinar, de manera radical, si en definitiva, podía la guitarra enfrentarse con las dificultades alcanzadas por la técnica musical.

Y era esta tarea la que estaba reservada al genio de Tárrega. "La figura de Tárrega adquiere proporciones de profeta. Crea la técnica moderna y definitiva. Recoge toda la tradición. Incorpora a Bach, Mozart y todos los grandes músicos en transcripciones magistrales, abriendo así nuevas posibilidades a este cosmos sonoro que es la guitarra. El anuncia la nueva era de la guitarra." A su escuela debemos esa pléyade de grandes artistas del instrumento que lo escogieron para manifestarse en las salas de conciertos a los públicos más exigentes del mundo, demostrando con ello que la guitarra tiene capacidad artística para dominar todas las esferas y alcanzar sobrada reputación universal.

Nada mejor, para terminar esta somera y sintética revisión de "La guitarra y su historia", que estas palabras de su autor, reveladoras del alto puesto alcanzado por el instrumento en el sentimiento del hombre actual. La guitarra, dice, "satisface a la nueva sensibilidad de hoy. Su voz delicada constituye un refugio, y es como una caricia para nuestros oídos, demasiado agredidos por la estridencia de la época. Hoy, como nunca, su canto se abre camino en nuestro corazón y puede dispensar, a quien sepa escucharle, delicias negadas a otros instrumentos mucho más poderosos, pero menos próximos al hombre".—JUAN ANTONIO CASTAÑEDA.

WRIGHT, MOORE Y LOS PRESOCRATICOS

Dos importantes figuras modernas de la creación plástica han atraído, de pronto, nuestra atención y obtenido una gran vigencia por motivos bien distintos, aparte, claro está, del interés que siempre hayan despertado sus obras intrínsecamente. En el caso del primero, Franz Lloyd Wright, han sido las irreparables circunstancias de su muerte,

a los ochenta y nueve años de edad, y en el caso del segundo, Henry Moore, la exhibición feliz en la capital de España de un no muy elevado número de sus figuras. Moore cuenta sesenta y un años y puede considerarse coetáneo de Wright. Y si bien el primero es estadounidense, e inglés el segundo, y sus raíces educacionales, en lo social, son divergentes, no por eso resulta difícil demostrar la profunda, sorprendente y estimable analogía que late en sus creaciones, casi único objeto del presente artículo, si no fuera porque salta a la vista otra relación más compleja, tan significativa como oscura, y de la que nos tememos mucho sea imposible extraer una conclusión o una teoría clara que nos valiera, en último extremo, para andar por casa, en virtud de la dialéctica empleada o en virtud —parece mejor— del límite del conocimiento humano. Quede, sin embargo, anotada.

Frank Ll. Wright —entiéndase esto como mínimo planteamiento— pasa a la historia como uno de los más grandes arquitectos del siglo, mientras H. Moore está considerado por la crítica capacitada como el más interesante escultor de nuestros días. Ambos han estudiado, combatido, resuelto o esbozado, similares problemas estéticos, espaciales, de volumen y adecuación humana, dejando en la piedra, a golpe de ecuación geométrica o a golpe de buril y de juegos lumínicos y masivos, sus personales convicciones respecto del mundo y sus habitantes. Tales convicciones veremos cómo, a última hora, se vinculan, quizá sin propósito consciente, con viejos problemas o viejas aseveraciones filosóficas, formuladas ya antes de Jesucristo, que además de no haber perdido una esotérica línea de continuidad hasta la alta representación kantiana —también abstrusa— se hallan frescas, actuales e incontestadas, sin que todavía concurriera en ellas, de manera tan rotunda, el hecho de su expresión plástica, material, en vez de su acostumbrada expresión verbal y teórica.

Si Frank Ll. Wright es el creador de la arquitectura orgánica, Henry Moore reabsorbe en sus esculturas el más complaciente esteticismo clásico con la, asimismo, más audaz y torturada concepción moderna, para terminar dando —o para empezar, no sabemos— cumplida idea de su orientación orgánica, expresada claramente, dicho sea con palabras de Camón Aznar, en sus formas "ya fetales o genisíacas o ya como cortezas o huesos muertos". Añade Camón Aznar, con hermosas palabras, que hay, en algunos de estos volúmenes de blando sesgo, jugos aurorales, y en otros, sequedades y aristas de esqueletos al sol, elaborando Moore, sobre figuras normales, una plástica que parece brotar de la tierra como una formación natural. En efecto, con la declaración del propio Moore de que la "escultura es un arte al aire libre", y las esclarecedoras ideas de Wright: "Una casa es una circunstancia humana

en la naturaleza, lo mismo que un árbol o las rocas de las colinas", y su afán integrador de los variados elementos que intervienen en la edificación arquitectónica (adecuación del material al terreno, psicología especial de los futuros habitantes, cometido a que se destine la casa, emplazamiento y otros factores universales), llegamos no sólo a la comprensión del auténtico y definidor paralelismo entre estos dos grandes artífices del siglo, que han trabajado en función del sol, del aire y de armoniosas floraciones naturales, geológicas y humanas, sino al entendimiento, digamos popular, de la arquitectura o escultura orgánicas, aplicables en conjunto, actualizándola, a la filosofía presocrática, que también, atendiendo sus debatidos principios panteístas —el caos de los antiguos—, viene en poderse denominar con propiedad "filosofía orgánica, panteísta, caótica o presocrática". Es igual. Lo importante es determinar en lo posible la extensión, vigencia y profundidad de lo "orgánico".

Insistiendo sobre los debatidos principios panteístas, en los que tanto y tan bien abundaron los filósofos anteriores a Sócrates por sus intentos maravillosos de hallar explicaciones plausibles a fenómenos de supremo misterio, como son el infinito y el origen planetario, encontramos que el infinito ya era para Aristóteles y Teofrasto lo imperecedero, lo incorruptible, lo que no tiene principio ni fin y *guarda todo lo que existe*. Heráclito pensaba que la naturaleza es una mutación constante y una vuelta eterna de las cosas, ideas que incuban el primer relativismo filosófico, con Protágoras y su frase "el hombre es la medida de todas las cosas", y la expresión igual, pero pronunciada dos mil años después, de Schopenhauer: "El mundo es mi representación." El "yo y mi circunstancia" del filósofo español Ortega y Gasset alude a igual problemática. Viene, por último, en esta enumeración relámpago, un verso de Lucrecio, que no sólo es lo más sencillo y elemental que se haya dicho sobre tales cuestiones, sino que, al mismo tiempo, encontramos de mayor eficacia en la demostración propuesta Wright-Moore-Presocratismo. He aquí el verso: "Cielo, mar, tierra, ríos, cosechas, árboles, animales, todo está constituído por los mismos elementos."

Esta perfecta y misteriosa comunidad entre el hombre y la naturaleza no puede determinarse siempre por medio de leyes científicas y cálculos más o menos exactos. Cae más dentro de un lenguaje fantasioso, intuitivo y poético.

El hombre, según todo esto, deja de ser un ente especial para convertirse en un elemento físico indiferenciado del universo, mientras conserva incólume una superior y delicada sensibilidad de observación, adaptación y creación, insuficientes sin embargo, pero que es el único punto referencial para examinar la realidad externa. El hombre estudia

el mundo que le rodea siempre en función de sí mismo; no puede, como dijo Sócrates, saltar por encima de su sombra. Y el hombre, al morir, diluye su sangre y su carne en la tierra, la misma tierra de la que nacen las flores y la misma tierra que produjo la satisfacción de sus apetencias. Así todo se confunde en un vórtice heterogéneo y fabuloso que condiciona y trasmuta la vida entera del Universo. Protágoras, Schopenhauer, Ortega y Gasset, Wright y Moore, desde sus ángulos de observación temporal y mental distintos, nos dan pruebas de que en la historia de la filosofía y del arte ocurren unas constantes culturales y casi tópicas, abrevadas en lo antiguo y en lo eterno, en las agnósticas fuentes del flúido cósmico, en Dios, y que, sin embargo, permiten unos indescifrables, sabios y dramáticos principios de diferenciación fugitivos a todo racionalismo y de los que, quizá, sea el hombre el único y atemorizado centinela.—EDUARDO TIJERAS.

CANTE EN CORDOBA

El cante flamenco tiene sus "olimpíadas", sus "encuentros", las ocasiones de contrastar sus valores. El cante flamenco, amenazado por el atractivo de lo fácil, lo colorista, en una palabra, lo "typical", se ha visto precisado a organizar su propia defensa. Y esa defensa se ha concretado en una institución: los concursos nacionales de cante jondo y flamenco que convoca y patrocina el Ayuntamiento de Córdoba.

El antecedente de estos concursos se sentó en Granada el año 1922. Entre el 13 y el 14 de junio se celebró la fiesta del cante jondo, con caracteres de concurso regional. Fueron sus propugnadores Manuel de Falla y Federico García Lorca. Junto a ellos estaban Ignacio Zuloaga, Ramón Gómez de la Serna, Melchor Fernández Almagro, Rodríguez Acosta y otras muchas figuras del arte y las letras españolas. Allí le nació la fama a Manolo "El Caracol", y allí, en la Plaza de los Aljibes, lloró don Antonio Chacón —el único cantaor que ha usado el don—, oyendo cantar a "El Viejo" trece variaciones de la seguiriya. Algo tan grande y tan difícil que no existe academia sueca, institución norteamericana o sociedad de amigos del arte capaz de "entenderlo" y premiarlo. Algo que desde luego no admite parangón con ninguna hazaña del género deportivo, porque pertenece a ese inexplicable mundo de lo mágico —oscuro y difícil—, que lanza a los humanos hacia la esencia del arte por vía de la irracionalidad. Pero lo que pasó en Granada es ya historia. Quedan los datos, el recuerdo de unos hechos y unas incitantes palabras de Federico García Lorca que valen por un mandato de la

tradición. "A todos los que a través de su vida se han emocionado con la copla lejana que viene por el camino —decía propugnando la fiesta de Granada—, a todos los que la paloma blanca del amor haya picado en su corazón maduro, a todos los amantes de la tradición engarzada con el porvenir, al que estudia en el libro como al que ara la tierra, les suplico respetuosamente que no dejen morir las apreciables joyas vivas de la raza, el inmenso tesoro milenario que cubre la superficie espiritual de Andalucía, y que mediten bajo la noche de Granada la trascendencia patriótica del proyecto que unos artistas españoles presentamos."

Siguiendo el mandato de esas palabras, por otra parte denominador común de los buenos aficionados al cante, el Ayuntamiento de Córdoba decidió convocar el I Concurso Nacional de Cante Jondo y Flamenco, durante la primavera de 1956. Habían pasado treinta y cuatro años desde lo de Granada, y el cante auténtico había sido asaltado sucesivamente por un desmesurado culto al fandanguillo, la "ópera flamenca", y en los últimos años —coincidiendo con la apertura española que arranca de 1950, aproximadamente— por una mixtificación de lo andaluz y lo jondo en aras del halago a la corriente turística. El I Concurso de Córdoba fue así la rectificación necesaria. Se decía en su convocatoria que la finalidad perseguida era "la exaltación, renacimiento, conservación y depuración del cante popular andaluz. Considerando que no sólo el cante jondo o grande, sino también el llamado cante chico o flamenco, necesita ser fomentado y rectificado dentro de su autenticidad tradicional...". Y los resultados no pudieron ser más esperanzadores.

En aquella ocasión se dieron cita en Córdoba más de cien cantaores, la mayoría intérpretes de depurado estilo. De entre ellos salió un cantaor largo, poderoso y dominador de todos los cantes y formas exigidas: Antonio Fernández Díaz "Fosforito". Y acaparó para sí todos los primeros premios. "Fosforito" apareció como una voz nueva, pero con las mejores resonancias antiguas. Su cante está enriquecido —según confesión propia— por un vagabundeo a través de las cátedras del cante: Sevilla, Córdoba, Jerez, los Puertos, Carmona, Cádiz, Málaga... Allí donde existe un asomo de solera jonda ha estado presente "Fosforito" para ganar reminiscencias, para captar compás, para crecer en sabiduría y ritmos. Su medula es como una copla que navegase el Guadalquivir desde Córdoba a tierras de Cádiz, sumando a la sobriedad el garbo de la Bahía y lo que queda por medio.

El jurado —pieza esencial para la captación de las calidades buscadas y garantía del hallazgo— estuvo integrado, al igual que ahora, por Aurelio de Cádiz, cantaor viejo, el poeta Ricardo Molina, el compositor Muñoz Molleda, el escritor argentino Anselmo González Climent y un

representante del Ayuntamiento de Córdoba, el teniente alcalde don Francisco Salinas.

El II Concurso, clausurado en fecha reciente, ha tenido otras características: menor número de concursantes —apenas han llegado a 70 los participantes en la fase final—, varios ganadores en sus diversas modalidades —si en el I Concurso fue el éxito de un solo cantaor, "Fosforito", y la imposición de una sola provincia, Córdoba, ahora han sido seis los ganadores de primeros premios y cuatro las provincias que representaban—. La provincia que más premios se ha llevado ha sido Sevilla, ocho en total; detrás, igualadas a cuatro, Córdoba y Cádiz. En último lugar, Málaga, con un solitario tercer premio.

Los ganadores han sido: Juan Talegas, de Dos Hermanas (Sevilla), Premio de Honor en seguiriyas y premios en polos y soleares; Fernanda y Bernarda, de Utrera (Sevilla); Pedro Lavado Rodríguez, de Puente Genil (Córdoba); "La Perla", de Cádiz; Antonio Ranchar Alvarez de Sotomayor, de Lucena (Córdoba); Jesús Iradier Flores, de Ecija (Sevilla); "Pepa de Utrera" (Sevilla); María Vargas Fernández, de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz); Francisco Jurado Regalón (Córdoba), y Juan Montoya Fernández, de Utrera (Sevilla).

El ganador de 1956, "Fosforito", tenía veintiséis años; el de 1959, Juan Talegas, tiene setenta años. Otra novedad ha sido la aparición, este año, de una serie de indiscutibles valores femeninos: las tres de Utrera, la de Sanlúcar y "La Perla", de Cádiz. A las que hay que añadir la "rareza" norteamericana de Mrs. Martínez, una dama de Nueva York —de soltera Elaine Adelaide Dames Kyllonen—, discípula de Arturo Pavón y Antonio Fernández de los Santos "El Chaqueta". Verdadera sensación "extra-flamenca" que con un estilo puramente mecanizado —y conste que no aludimos a la pujanza industrial de los Estados Unidos— y recién aprendido de sus maestros, vino en busca de la precisa patente de corso para epatar a sus compatriotas en la TV, en Hollywood o quien sabe si en los cabarets de Miami. El jurado fue galante y le concedió una mención honorífica "sub conditione" de que de seguir así quizá algún día cuente en el mundo flamenco.

En resumen: imposición de Sevilla sobre Córdoba; de la madurez sobre la juventud; revalorización del elemento femenino; revalorización, asimismo, de los cantaores gitanos encabezados por Talegas; influencia de "Fosforito" sobre las figuras más jóvenes, y, lo que es de resaltar, la expectación y el interés que despertó en todos los ambientes, y su reflejo en los medios de difusión. Prensa, radio y televisión, han lanzado en su momento las noticias de actualidad. Ahora le ha llegado el turno a las casas grabadoras. Millares de discos, ya anunciados, llevarán a todos los rincones la voz de los ganadores de Córdoba, sus

limpios y auténticos estilos, esto es, el fruto de la inquietud de un núcleo de verdaderos aficionados que velan por la conservación de este rico filón del folklore español, y que si no pueden desterrar las tentaciones que acechan al cante por la vía comercial, han logrado, al menos, instaurar esa "universalidad de jonduras", cuyos doctorados otorgan legítimos derechos para la expresión del cante popular andaluz. El cante que sirve para dejar escapar el dolor y la historia verídica del sencillo y extraño pueblo andaluz.—Antonio Amado.

Sección Bibliográfica

PALABRAS COMO EL TRIGO: "HISTORIA DE UNA FINCA"

Si novelar consiste, nada más —y nada menos—, en traducir lo que se vivió, en poner en palabras lo que nos grava el curso de la sangre, ninguna última novela española más viva y justificada que la que nos ocupa (1). En realidad, sus autores, "entendimiento bicéfalo y un solo corazón", están viviendo el libro desde nacer; cada cosecha les tramó un capítulo; mil gavillas de grano, los partos de la tierra, el ojo de las nubes benéficas que el labrador cada estación espera, fueron, alma adentro, disponiéndoles los pasajes de esta novela transitada de vida y muerte. Y es, sin duda, este carácter cíclico, de rotación y sucesión, serenamente dramático, el que presta vigor y memoria a *Historia de una finca,* novela generacional al modo de los Forsyte, de Galsworthy, o de los Ríus, de Agustí, pero en la que, más que sobre los mismos hombres y mujeres, se oye rodar el callado y caudaloso río del tiempo sobre las generaciones áureas del cereal, sobre las dinastías del trigo y de la tierra, entreabierta y trémula como madre, puntual y absorbente, dorada, negra, dulce y feroz. El campo de España, allá por sus fértiles demarcaciones de Andalucía la Baja, aparece en piedra y flor, grano y gota, mutación y eternidad, fantásticamente real y calado, a lo largo del libro de los Cuevas, cuyo mundo se cruza clara y sustancialmente con el español y provincial del "Azorín", de "Don Juan" o de los inolvidables artículos de "Castilla", en cuanto a personajes y sentimiento del tiempo, y, en lo que toca a ambientación y agrarismo, con el mundo de *Las cosas del campo,* de José Antonio Muñoz Rojas. Pero aquella espléndida morosidad de los libros azorinianos se torna aquí, en *Historia de una finca,* en una suerte de lento pero actuante discurrir en el tiempo, mientras que lo que el contemporáneo poeta de Antequera no es sino una colección de fugaces estampas, cuya belleza se apoya en parte sobre su propia fugacidad, adquiere en el libro de los Cuevas empaste de ligazón, de continuidad, de vasto cuadro cronológico al que los autores se complacen en revistar justo en la penúltima página del libro: "Ahora los veía a todos sobre aquella tierra negra y andar como él, siempre por los caminos de la finca, del Haza de los Carros a Siete Fuentes, del Haza de las Merinas al Frontón de los Pinos, pero sin salir nunca de las lindes. Don Santiago, el mayorazgo, con su

(1) *Historia de una finca,* de José y Jesús de las Cuevas. 263 páginas. Editorial Jerez Industrial. Jerez de la Frontera, 1958.

escopeta pavonada, el primero en morir sobre aquella tierra a lo largo de un siglo, un círculo de palomas arriba. Doña Gertrudis, con su hermoso pelo negro suelto. Doña Carmen, allá abajo, en el jardín, sentada, con sus botas de botones, con su gesto abstraído, viendo encenderse las rosas. Don Bartolomé, en aquel mismo cuarto, con sus papeles llenos de números pequeñitos. Los hermanos Carrasco contando los billetes mugrientos que representaban las besanas, las erías, el agua y las espigas de *San Rafael*. Vió a su suegro en el mismo balcón donde él estaba. Había sacado la petaca y liaba un cigarro ceremoniosamente..."

Uno de los peligros mayores con los que tenía que habérselas *Historia de una finca* era, indudablemente, el peligro de estilismo. José y Jesús de las Cuevas son dos estilistas natos, dos plumas especialmente despiertas a la gran metáfora, a la anécdota categórica, a la "literatura literaria", en fin. Pero coincidimos con Ortega en pensar que todo este negocio, tan bueno para el escritor, no lo es tanto para el novelista (2), según puede verse en Jules Renard, Miró, Jarnés o el mismo "Azorín". Felizmente, también los Cuevas lo tuvieron en cuenta, y, así, la bella máquina de la "literatura literaria" no se mueve en *Historia de una finca* más que muy prudencial y medidamente, de manera que ni la calidad de la prosa, ni los lances de anécdota, ni el bagaje metafórico tan habitual y gustoso en los autores, llegan a paliar o aminorar la efectiva fuerza de la novela como tal novela, sino que sólo la aderezan con la eficaz mesura que la narración requería. He aquí, sin embargo, un par de breves y deslumbrantes lances de hermoseo: "Cuando abrieron la era vieja se encontraron, entre gordos ladrillos cuadrados, montones de huesos pegaditos los unos a los otros. "Serán moros", dijo Gregorio. Otra vez, uno de los gañanes que preparaba las patatas, tropezó con una tinaja alargada de arcilla, como un huevo de hormiga gigantesco. Con la misma azada, la cascó y encontró dentro un hombre barbudo, íntegro, las manos cruzadas sobre una correa de cuero. Un arqueólogo hubiera dado la mitad de su vida por verlo. El gañán vio, muy tranquilo, cómo el aire reducía en un minuto al hombretón barbudo en polvo impalpable, y luego, arreó los mulos como si tal cosa." Del siniestro Francisco el pellejero, se traza este retrato: "Llegaba en un burro color chocolate, de enormes orejas, que apestaba a tejón desde dos kilómetros. Las yeguas, nada más olerle, enderezaban las orejas y huían enloquecidas. Era un hombre corpulento, vestido con un blusón de tela negra y un bastón redondo amarillo. Compraba las pieles de los animales sacrificados y las regateaba encarnizada-

(2) *Espíritu de la letra*. Ed. "Revista de Occidente". Madrid, 1927.

mente, mosca a mosca. Estaba muy poco tiempo en el cortijo. Colocaba sobre el burro las pieles cruzadas, pieles de borrego, de conejo, el pellejo del potro que se partió las patas, y, luego, seguido de las moscas verdes, a grandes zancadas, desaparecía." He tomado dos notas donde, especialmente, nos cala el vivo, el cálido regusto rural con que a lo largo de todo el libro se expresa el acontecer de los campos. La primera va dada así: "... el arreador cuida de que los gañanes no cojan el surco abierto y vaya toda la tierra removida. Es preciso tapar, abrigar el grano, que hacen llover a golpes espaciados e iguales; un grano menudo y rojizo como el ojo de un pájaro pequeño salpicado de sangre. El trigo colorado se daba en estas tierras negras, ya tardías; los padres salían con fuerza y ahijaban mucho, sobre todo si se sembraba espeso. Cada trigo tiene su carácter, y éste era un grano fuerte y bronco, deseoso siempre de abrazarse a la tierra". Y la segunda: "... En la mitad de un llano, setenta arados formados en círculo aguardan a que salga el sol. Es el famoso *caracol* del Mayorazgo, un apero de labranza de ciento veinte bueyes de seis a nueve años, una veintena de mulas cuatreñas para cerrar los cartabones, y más de cien metros de largo desde el gañán de punta al de cola."

El carácter de los sucesivos personajes que habitan y poseen la finca se nos apega a la atención inmediatamente; en modo alguno forman parte estos tipos de un inerte material de justificación novelística, sino que se trata de criaturas vivas. Tampoco cae la novela en la monotonía que su yema básica, los ciclos de la tierra, pudo hacernos temer. En acción movida y articulada, cada línea del libro nos proyecta sobre las siguientes, siendo de primer interés narrativo los pasajes en donde concurren las sequías y su espesa mortandad, el final de Don Santiago, del niño de Medinilla y de Fernando, la interior complejidad y viveza de los pasajes amorosos y el discurrir general de las diversas y ensambladas acciones o argumentos. No podemos terminar sin una alusión al interés que, a su vez, representa el aspecto inintencionadamente social del libro —y por inintencionado, válido—; las mutaciones del campo patriarcal en campo industrial, su mecanización, sus revoluciones en los espíritus y en los procedimientos, son asimismo nota esencial de *Historia de una finca,* y la entroncan a uno de los más valorados aspectos de la novela contemporánea, tan ungida como ésta lo está de antigüedad y de implícita poesía.—FERNANDO QUIÑONES.

ROBERT JUNGK: *Más brillante que mil soles*. Ediciones Peuser. Buenos Aires. Diciembre 1958.

Hace veinte años la energía atómica era tema que pertenecía al sugestivo reino de los ideales técnicos julioverrnescos. Hoy la energía atómica está al cabo de la calle y en pleno dominio público. Lo que a cuatro lustros de distancia en el tiempo era posibilidad y objeto de oculta investigación se ha convertido —en gran parte por obra de las necesidades bélicas de la segunda guerra mundial— en prodigiosa fuerza motriz, que abre un nuevo infinito de probabilidades ante el hombre, al tiempo que le aterra con sus mortíferas consecuencias. Los 90 millones de toneladas de materia radiactiva producidas por las explosiones patrocinadas por las llamadas "potencias atómicas" —Estados Unidos, Rusia e Inglaterra, a las que ahora se une Francia— son el testimonio elocuente de ese temor.

De todo esto creo que la humanidad tenía una noticia muy alambicada, confusa y novelera. Cuando en los años anteriores a la segunda guerra mundial se hablaba del átomo, se asociaba a dicha noción científica la imagen romántica, heroica y familiar del matrimonio Curie. Para los profanos, la actividad investigadora de este matrimonio era algo así como el no va más de la física nuclear. Por una cordial asociación de ideas e imágenes el mundo intrincado del átomo era sinónimo de los Curie. Habían saltado a la primera fila de la popularidad, y ésta les había concedido algo así como una legítima paternidad sobre cuanto se refería al campo de la física atómica.

Esa visión fácil, sentimental y un poco para andar por casa, se vio arrumbada —como tantas cosas— el día 7 de agosto de 1945, cuando sobre la tierra japonesa de Hirosima hizo explosión el primer artefacto atómico, produciendo el daño más intenso que recuerda la historia en una unidad de tiempo. A raíz de ese hecho las cuestiones atómicas, sus posibilidades, su carácter de fuente de energía, su trascendencia bélica, y su aplicación industrial y doméstica se han convertido en *vedettes* de la información diaria. Creo que desde entonces han pasado muy pocos días que la prensa no haya tenido un mínimo de atención hacia esos temas. Películas, espectaculares reportajes gráficos, emisiones de radio, etc., han venido difundiendo con prolija claridad cuanto permitió el "top secret" de los estados mayores.

Pero ahora, a esa divulgación periodística se une un alegato de gran importancia: el libro que bajo el título *Más brillante que mil soles* acaba de publicar el científico alemán Robert Jungk. La obra de Jungk es un documento, ya histórico, que recoge todos los avatares sufridos por los investigadores atómicos, desde los oscuros días del comienzo

de este siglo hasta los atormentados momentos de la postguerra, en que sobre las cuestiones atómicas se proyectó la actividad de los servicios de inteligencia de las principales potencias.

La historia que nos revela Jungk arranca del ambiente en que se movía el mundo científico europeo a raíz de la primera guerra mundial. El lenguaje nos suena un poco a fábula vieja, a sucesos mucho más lejanos por el modo de narrar de lo que en realidad fueron. "La revolución más rica en consecuencias de este siglo nació en el idilio: en un romántico parque de Copenhague; en una tranquila callejuela lateral de Berna; en las riberas de la isla de Heligoland; en Cambridge, entre pradera y curso de agua umbrío; en el Jardín Real de Munich; en los alrededores del Panteón de París; en la suave colina de Zurich, y entre las otrora defensivas murallas de Göttingen acariciadas por el susurro de altos árboles frondosos." "... Göttingen fue en los primeros veinte años del siglo el verdadero punto de conexión del activo comercio intelectual entre los físicos." En esta ciudad germánica se vivieron los últimos diez años serenos del mundo de los investigadores atómicos, que correspondieron a los últimos diez años serenos de Europa. Una década de intenso trabajo y de tranquila vida burguesa. Son los que Jungk nostálgicamente denomina *los bellos años* (1920-1930). Durante su transcurso los científicos van a desarrollar una hermanada y bien comunicada labor, aislados y no interrumpidos por nada de cuanto les rodea.

Pero a partir de esa época los acontecimientos que se relacionan con el mundo de la investigación física van a adquirir el vertiginoso ritmo de los sucesos políticos. Todavía no interesa el fruto de los científicos a los gobiernos, pero sobre ellos incide de rechazo la escisión que entre todos los hombres preconizan las nuevas tendencias políticas. Los silbidos propinados por los estudiantes berlineses a Einstein, a lo largo de una conferencia en que expuso cuestiones relacionadas con su teoría de la relatividad, son una muestra de lo que va a venir después. Pasado el año 30 ya no van a poder seguir diciendo las tranquilas gentes de Göttingen: "Entre nosotros, los estudiantes sólo una vez han hecho *manifestación*: marcharon a saludar a un físico célebre ante su misma casa y en el aire del atardecer estallaron sus aclamaciones entusiastas a la teoría cuántica de Planck." Ha empezado un nuevo capítulo en esta historia. A los bellos años le sigue de inmediato "el choque con la política". Pero aún resta un oasis de tolerancia: Copenhague. Allí, en torno a Niels Bohr se siguen dando cita muchos de los que en años anteriores se encontraban, durante el verano, en Göttingen. Allí estaban los perseguidos del nazismo y del bolchevismo. Las primeras víctimas del dogmatismo político que se adueñaba de Europa.

Pero la hospitalidad de Copenhague se veía frenada por la falta de posibilidades. El contingente de emigrantes era excesivo para la reducida capacidad del mundo de la investigación danesa. Es por ello que la gran potencia naciente, los Estados Unidos de Norteamérica, van a entrar a figurar en esta historia. Uno de los primeros en iniciar el rumbo del Nuevo Mundo es Albert Einstein. En el otoño de 1933 acepta el ofrecimiento del Instituto de Princeton, con lo que se radica de por vida al nuevo país. Se dice que este traslado fue comentado, irónica pero proféticamente, por el físico francés Paul Langevin, diciendo: "Es un suceso tan importante como lo sería el traslado del Vaticano de Roma al Nuevo Mundo. El "Papa de la Física" se muda; los Estados Unidos se convertirán en el centro de las ciencias naturales."

El descubrimiento inesperado es otro de los capítulos de la historia que nos ofrece Jungk. Se refiere al hallazgo del físico británico James Chadwick, quien en el Laboratorio de Cambridge dio con la clave para la fisión del átomo: el neutrón. Descubrimiento que se encadena fatalmente con otros acontecimientos de singular relieve en la política. En febrero de 1932 se descubre el neutrón; en noviembre del mismo año es elegido presidente Roosevelt, y en enero de 1933 asume el poder en Alemania Adolfo Hitler. Son tres motivos que cada uno en su esfera de acción van a acarrear trascendentales mutaciones a la faz del mundo, debido a sus respectivos poderes intrínsecos de desintegración.

La historia sigue con vertiginoso ritmo. La simple enumeración del título de sus capítulos originará en la mente del lector una rápida imagen, al estilo de las dinámicas secuencias de los trailers cinematográficos, capaz de sintetizar la esencia del momento aludido.

Una vez insertos los investigadores en el cuadro de la política suena a lógico: *La desintegración de la confianza, el miedo a la bomba atómica de Hitler; el laboratorio se convierte en cuartel; a la caza de cerebros... Físicos atómicos contra bomba atómica* es quizá el momento crucial de esta historia. Los hombres que encerrados han trabajado en favor de los Estados Unidos, al comprender la omnipotencia de este país en el campo de la aplicación práctica de la energía atómica, sobre todo en lo que se refiere a su aplicación bélica, sufrieron un duro *shock*. Surge entonces el deseo de muchos de ellos de hacer razonar a los dirigentes políticos y altos mandos militares sobre el uso de los mortíferos artefactos, y, ante la incomprensión de éstos, deciden equilibrar por su cuenta el desnivel existente entre las diversas potencias, para evitar de este modo que el predominio excesivo de una de ellas en materia de armas nucleares pueda dar lugar a catastróficas e inhumanas

acciones bélicas. Este y no otro, según se desprende de la obra de Jungk, fue el móvil que guió a Klaus Fuchs, en enero y junio de 1945, a comunicar al agente soviético Harry Gold, alias "Raymond", cuanto sabía acerca de la bomba atómica. "Quizá logre impedir la próxima guerra", debió ser su pensamiento.

A mediados de julio se hizo explotar en Los Alamos el primer artefacto. En el momento de producirse la primera explosión atómica, dice Jungk que a la mente de Oppenheimer acudieron unas estrofas de la "Bhagavadgita" —el canto sagrado de los hindúes—:

Si la luz de mil soles irrumpiera de pronto en el cielo,
sería algo semejante al resplandor de este magnánimo...

Y el general Groves expuso en alta voz: "Se acabó la guerra. Con una o dos de estas cosas, el Japón está liquidado."

Después se abre el capítulo de los años amargos. La decepción se ha apoderado de los científicos, utilizados como simples recursos de insustituíble valor, pero instrumentos en última instancia en las férreas manos del general Groves. Una primera fase fue el encumbramiento y popularidad de Oppenheimer, que le distanció y aisló de sus compañeros de trabajo; a renglón seguido, su dimisión como jefe de todo el tinglado montado en Los Alamos, y, por último, su comparecencia en el banquillo de los acusados frente a Roger Robb, representante de la Comisión de Energía Atómica, en un oscuro e informal proceso administrativo, a lo largo del cual Oppenheimer ha dejado una minuciosa relación de sus actividades profesionales y de su vida íntima, de sus pensamientos y sus proyectos, de sus ansias y sus desesperanzas. Es, sin duda, una de las más completas e inconscientes autobiografías. Liquidado el proceso, y privado Oppenheimer de la "clarity clearance", inició una nueva etapa, entregándose a la investigación de los problemas espirituales creados por la moderna física nuclear, en el Institute for Advanced Study. Actitud que refleja con bastante exactitud el trayecto que con escasas variantes se han visto forzados a recorrer los sabios atómicos, desde la candorosa popularidad del matrimonio Curie, hasta la diáspora que hoy vive el equipo que en Los Alamos hizo posible la construcción de las primeras armas nucleares. Y que en la actualidad está relegado a rumiar la grave responsabilidad que contrajo frente a la humanidad, al iniciar la ruta del más poderoso medio de destrucción. La orgullosa voluntad de dominar la naturaleza, preconizada por Wolpgang Pauli, con base en la máxima de Bacon: "Knowledge is power", se ha transformado en: "saber es, desgraciadamente, poder". Síntesis pesimista que presidió in-

sensiblemente el espíritu reinante en la Conferencia "Atomos para la Paz", celebrada el verano de 1955 en Ginebra. Ultimo hito de la vertiginosa carrera que protagonizaron los físicos atómicos, partiendo de la apacible vida estival de la risueña Göttingen y desembocando en esta prometedora muestra ginebrina, fantástica a los ojos curiosos de sus sencillos visitantes, pero que tan atribulada historia se encerraba tras todos los momentos de su desarrollo. Y entre medias la minuciosa narración de Robert Jungk que, con conocimiento profundo de las cuestiones físicas y con una preclara conciencia de historiador, nos ofrece uno de los principales documentos que hoy poseemos para conocer los más destacados acontecimientos del comienzo de la que se ha dado en llamar "Era Atómica".—A. A.

ALBERTO ESCALONA RAMOS: *El espíritu de la Edad Media y América.* Ediciones Cultura Hispánica, 1959.

Nacido en Méjico, el Dr. Alberto Escalona Ramos ha publicado numerosas obras de importancia, pronunciando conferencias en distintos centros culturales del Viejo y el Nuevo Mundo. Esta obra, que acaba de publicar Ediciones Cultura Hispánica, representa un esfuerzo por contraponer las influencias culturales del protestantismo y del liberalismo al espíritu cristiano y medieval incorporado a los países americanos desde la época de la Conquista y que son, como nos expone el autor, una afortunada síntesis, constituyendo los factores más importantes de estructuración espiritual del Nuevo Mundo.

Profunda y caracterizadamente hispánica en su propósito y en la línea general expositiva, la obra, en cuanto a su disciplina intelectual, es de un corte claramente germánico. Alberto Escalona ha estudiado con atención a Spengler y, a partir de él, a los modernos filósofos de la historia europea, que son, si no directamente sus maestros, sí los fundamentos de su sistema, para abordar el estudio de la problemática cultural hispanoamericana. "Durante la Edad Media —nos dice el autor— existía un concepto estructural y jerárquico de la vida, y desde el Renacimiento surgen individualidades aisladas, tanto en el arte como en la milicia, la política o la ciencia. Las primitivas personalidades llevan en sí todo el mundo medieval, pero dirigido ya hacia los tiempos nuevos. Es en esta época en la que aparecen figuras mitad medievales y mitad modernas, como la de Hernán Cortés, prototipo de los hombres que al conquistar América llevan consigo ambas tendencias. Los grandes evangelizadores y colonizadores inspiran a sus obras el mismo sello, tanto a las materiales como a las espirituales. Por

eso hay un arte gótico isabelino unido al plateresco y reemplazado luego por el barroco. Por eso triunfa la evangelización que abarca el dominio de la tierra tanto como la conquista espiritual, métodos modernos con ideas medievales. La España telúrica y medieval, adaptada a los tiempos nuevos, trasladó íntegramente su mundo a América. Su obra de colonización contrasta con la de Inglaterra, protestante y comercial, que consideró a América como simple zona de explotación económica, sin ningún sentido espiritual."

"Todo el *mundo hispánico* —sigue diciendo— conservaba en el momento de la conquista de América el espíritu de la Edad Media, debido a que España lo había fertilizado dentro de sí en la lucha contra el Islam, sin que lo alteraran las ideas renacentistas, pues éstas habían pasado a través de la misma España sin deformar ese espíritu. Por ejemplo, Aristóteles llevado por los árabes. En los siglos posteriores, debido al aislamiento en que permanecía, las líneas generales se conservaron, según puede notarse, en las ideas filosóficas, artísticas y aun políticas con la deformación propia de todo lo que vive, pero sin cambiar de raíz. Como ejemplos pueden citarse el barroco hispánico, las ideas de Vitoria, etc."

"Desde mediados del siglo XVIII —continúa—, por la acción de los jesuítas y de otras órdenes religiosas, entran en América las ideas modernas, ideas que habrían de desarrollarse después de la expansión de estas órdenes por obra de las clases sociales que ellos prepararon. Aquellas *ideas iban impregnadas* del *pensamiento español del Siglo de* Oro, que aún persistía y que entonces se renovó. Muchos de los argumentos se inspiraban en los de Suárez, Vitoria y en los de Las Casas. El impacto de la Revolución francesa, realizada por la burguesía; la independencia de los Estados Unidos y la invasión de España por Napoleón hicieron consciente, de manera más clara, un sentimiento nacionalista que hasta ese instante era sólo latente, sentimiento que acabó por llevar a la independencia de toda la Hispanoamérica cuando, por reacción contra Napoleón y por la acción de sociedades secretas, lo llevaron a término los criollos." La independencia de América ocurrió en el momento oportuno en que debía producirse. Fue un proceso paralelo y no derivado de la Revolución francesa.

Para el doctor Escalona, el espíritu del mundo hispánico, hundido por sus raíces en el más puro espíritu del occidente cristiano católico, dentro de las formas posteriores que esta raigambre le ha determinado, debe representar una esperanza de *renovación para el mundo* occidental cuando éste vuelve a buscar en sus fuentes de origen el sentido trascendente de la vida que el racionalismo renacentista y sus derivados posteriores no pueden ofrecerle por sí mismos en estos

tiempos de desconcierto que ellos han causado. Esta es, en lo fundamental, la tesis de la obra, y el propósito general que anima a su autor se deduce fácilmente de ella. El libro está escrito con un claro sentido de llamar la atención sobre la necesidad de restaurar unos valores morales que el mundo tiene cada vez más abandonados, por la necesidad de volver los ojos hacia un espíritu medieval del que la civilización hispánica ha sido el más claro exponente. En este sentido, la obra del doctor Escalona es uno de los más importantes frutos que la cultura mejicana ha dado al pensamiento de la Hispanidad en estos últimos tiempos.—RAÚL CHAVARRI.

"LA AGORERA", UN HUERTO CERRADO

Como afirma Samivel (1), la pintura occidental, expulsada de sus posiciones clásicas por la presencia de cultivadores hiperrealistas, mecánicos más aún que académicos, ha buscado desde hace algunas décadas su refugio sobre las duras cimas de la abstracción. Y ha reencontrado así, en determinada manera, una vía abandonada desde el prerrenacimiento. Pero a menudo se ha extraviado, por varias causas, en los desiertos de construcciones artificiales que no llegan profundamente a nadie, salvo por el juego, más o menos feliz, de armonías coloreadas. Se trata, en estos casos, de un arte a flor de tela.

Por el contrario, el verdadero irrealismo (el del Bosco, un tímpano del XII o una pintura tebana) no tiene nada de arbitrario e ignora las habilidades y las seducciones intelectuales, porque está lógicamente fundado sobre un sustrato sagrado, porque no tiene nada de gratuito. En definitiva, porque expresa los interiores sueños del artista y proyecta en el mundo externo estados auténticos y permanentes. Es decir, con una forma de lenguaje olvidada hace estremecer le medula del hombre viejo, olvidado también dentro del que contempla.

A la abstracción de las artes plásticas corresponde en las literarias el hermetismo. Pero existen dos clases de hermetismo. Uno, que tiene todo el encanto ileso del "hortus clausus", que permite asomar altas copas por encima de sus vallados y la llave de cuya puerta habita en el interior del mismo que se acerca. Otro, que se oscurece para ocultar su propia trivialidad e inconsistencia (Nietzsche hace decir a Zaratustra que los poetas, a falta de aguas profundas que mostrar, enturbian las superficiales para fingir hondura).

(1) "Le tresor de l'Egipte". Arthaud, 1954.

Ahora bien, el primer hermetismo, único que merece la pena considerarse, procede no de un concepto sibilino de la poesía, no de que el poeta se exprese en puro rapto onírico e inconsciente, sino de que silencie menudas premisas de su razonamiento o prescinda de descubrir sus símbolos o, despreciando la metáfora, eleve a realidad la mera imagen. Entonces se necesitará una verdadera iniciación poética, un trabajo de lector, que vaya descortezando el alto fruto hasta llegar a su pulpa y dulzor últimos. De otro lado, el poeta, si es tal, por ardua que su poesía sea, manejará habitualmente idénticos elementos (cierto color representará siempre cierto sentimiento: el malva, en Juan Ramón; cierto objeto aparente, cierta idea no aparente: el jardín de rosas o el tordo, en Eliot; el mar, en Valèry o en Merton).

Pensando así, pensando que la sugerencia es condición necesaria, pero no suficiente de la poesía, ¿cómo estimar "La agorera", de Rafael Soto? (2). Es evidentemente un libro sellado. Pero en contra de lo que suele acaecer al poeta hermético, generalmente intelectual, no manifiesta un modo de pensar, sino un modo de sentir, al que quizá fuera mejor una expresión más suelta y neta. Por otra parte, la Ariadna de este Laberinto esconde sus claves, dado que, siendo el primer libro de R. S., no existen antecedentes que nos faciliten, por repetición, su entendimiento. Los poemas guardan, sin duda, una semejanza grande entre sí, no sólo en su aspecto (extensión, tono, endecasílabos asonantados), sino en su esencia, en su coherencia íntima. Ahora bien, ¿procede esta similitud de un constante estado de alma, exigencia típicamente rilkeana, o, lo cual es frecuente, de haber sido escritos en un breve espacio de tiempo? Es necesario inclinarse por lo primero, si tenemos en cuenta el "mundo" del libro y un viento, misterioso y sutil, que lo recorre todo y que, inevitablemente, nos parece de él lo más trascendental.

Sea de ello lo que quiera, el libro de R. S. despierta admiración por lo imaginativo y lo abundante. Los versos, uno a uno, son acabados y hermosísimos. De una Andalucía con velos por la cara. Aunque, a veces, al incrustarse en el poema, no manifiesten su exacto contenido ni su contribución, como órganos, al cuerpo de aquél ya integrado. Tratándose de un primer libro, no sólo publicado, sino escrito, es justa una expectación por los siguientes, que completen o iluminen el universo poético de su autor, tan joven además. Si el original núcleo de la poesía es un don, seguro que Soto lo ha recibido. Pero si la perla es una lenta concreción, también la poesía es susceptible de ul-

---

(2) "La agorera", de Rafael Soto Vergés. Premio "Adonais" 1958. Col. Adonais, CLXIII. Ed. Rialp, S. A., Madrid, 1959.

teriores perfeccionamientos y aclaraciones. De ahí que aguardemos, jubilosamente siempre, las próximas manifestaciones de este poeta que ahora nos deja indecisos. Indecisos sin reservas mentales, ya porque él las haya tenido en su libro con nosotros, ya, mejor, porque éste nos haya cogido de sorpresa y acostumbremos a desconfiar de los deslumbramientos.—A. G.

FERNANDO GUILLÉN MARTÍNEZ: *La torre y la plaza*. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1958.

La torre y la plaza nos trae una nueva obra del prestigioso intelectual colombiano Fernando Guillén Martínez, fundador de la extraordinaria revista *Economía colombiana*, uno de los más importantes órganos de divulgación social y económica que se han venido produciendo en Hispanoamérica en estos últimos años. Bajo el título, que a primera vista puede prestarse a confusión, de *La torre y la plaza*, se nos presenta un ensayo sobre el ser hispánico y el destino de América, en el que el símbolo de la torre y la plaza adquiere auténtica categoría y dimensión ejemplarizadora. La plaza, considerada como un espacio limitado, es la expresión de la vida civil conseguida por el genio del hombre. La plaza afirma y resuelve todas las cosas que son incompatibles para la razón pura, y a todas las personas les da expresión y figura. Su espacio es claramente una invitación al crecimiento de la muchedumbre, al mercado, a la vida ordinaria e imprevisible, a la libertad civil y moral del pueblo. Pero sus líneas castrenses son la advertencia definitiva de que la vida y la libertad solamente pueden ser ejercidas en un sitio concreto y limitado, para un fin concreto y conocido.

En todo el libro se ve aparecer un constante desvelo por buscar en los clásicos españoles. Desde Jorge Manrique hasta Unamuno, pasando por Quevedo y Góngora, son frecuentes las referencias utilizadas, unas veces con categoría de ejemplo, otras como principio general que afirma e inspira todo un razonamiento. Sin perder la vista de los precedentes históricos y literarios, Guillén Martínez recorre el agitado mundo de la política contemporánea. Se asoma a los distintos aspectos en los que viene reflejándose nuestra sociedad de transición, en los que se viene produciendo este progresivo acumularse de fenómenos que anuncian el final de una época y el parto agitado y doliente de otra.

Frente a este mundo en renovación, la América española, como

ninguna otra región de la tierra, tiene en su pasado las respuestas para las amenazas del caos y de la brutalidad. Pero el dogma sobrehumanitario de la catolicidad, el "habitat supralegal" de la familia cristiana, la vida de lo que fueron sus municipalidades modeladoras y señoras de la naturaleza, escuelas y asesoras del libre albedrío concreto.

En concreto, la obra plantea un plan general desde el que puede pensarse en la creación de un orden político-sacramental capaz de asimilar y dominar las nuevas formas y valores del mundo contemporáneo. "Este es —nos dice el autor— el verdadero destino de nuestro ser histórico esencial. La historia de la plaza, hecha bajo y para la tierra; la historia de la sociedad terrena al servicio de la Ciudad de Dios. La humanidad necesita de la libertad, porque sin ella la salvación eterna sería imposible. Pero aun a quienes no quieran reconocer al hombre la finalidad exclusiva de la comunión con Cristo, ese orden que nos dio origen ofrece la única posibilidad política de reconciliar el ser y el vivir, la libertad y el sentido moral, el orden y la voluntad dados y puestos en función creadora en la vida humana."

Este es el objetivo de la obra que comentamos. En la medida en que el ensayo constituye una obra concluída y documentada, se puede decir que el ambicioso propósito que animó a su autor a llevarla a efecto está, si no plenamente realizado, sobradamente apuntado para que sea algo más que un intento bien intencionado.—R. Ch.

INDICE

ARTE Y PENSAMIENTO

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Portada y dibujos del dibujante español Carpe. En páginas de color el trabajo "La pintura en Honduras", de Luis Mariñas Otero.

LA PINTURA EN HONDURAS

POR

LUIS MARIÑAS OTERO

I

El medio hondureño ofrece al artista posibilidades plásticas ilimitadas. Honduras es un país complejo y variado, intenso en color, rico en matices. En su paisaje encontramos, desde el mundo templado de la Sierra a las tierras tropicales de su costa, los ilimitados bosques de coníferas de su altiplano, y las inmensas plantaciones bananeras, y los manglares de sus tierras bajas. Su humanidad es un crisol de las tres razas: española, indígena y africana; su herencia cultural, tanto española como prehispánica, es de singular riqueza, con facetas interesantes y originales.

Tal ambiente y tradición histórica ofrece campo abonado para el florecimiento de la expresión artística, y, en efecto, la plástica hondureña se nos ofrece pletórica de fuerza y originalidad. Una pintura impregnada de la paleta tropical, con una orgía de color y singular fuerza expresiva que ha superado ya su etapa inicial pintoresquista y anecdótica y que comienza a potenciar e interpretar artísticamente sus esencias nacionales.

Una serie de factores han venido a retrasar hasta estos últimos años la consecución de la plenitud artística hondureña, factores que pueden resumirse en uno sólo: el aislamiento.

Por este motivo no han existido en Honduras maestros que enseñasen la técnica pictórica, y la pintura es un arte que exige con igual intensidad la inspiración del artista y el duro aprendizaje del oficio.

Durante el presente siglo fue frecuente la presencia, en las repúblicas centroamericanas, de pintores españoles de segunda fila que, no obstante su mediocridad, crearon en el país donde vivieron la inquietud por una técnica nueva que antes desconocían, lo que contribuyó no poco a la creación de las pinturas nacionales centroamericanas (1).

(1) Ejemplo de tales maestros fueron Fernández Granell, en Guatemala; Valerio Leche, en El Salvador, y Tomás Povedano, en Costa Rica. En Honduras residió Valerio Leche antes de crear la Escuela Nacional de Bellas Artes de San Salvador, y el pintor español Alfredo Ruiz Barrera, pero su estancia fue corta y su influencia poco profunda.

Tampoco se han realizado en Honduras exposiciones de pintores extranjeros de primera fila que representen concepciones artísticas nuevas, que hubieran permitido darlos a conocer directamente a los pintores nacionales (2). Tan sólo se realizó, hace pocos años, la del pintor salvadoreño Mejía Vides, que ha tratado temas de folklore indígena.

En Honduras tampoco existen obras de calidad ejecutadas por artistas extranjeros, y resulta incluso difícil conocer la obra de los pintores vernáculos distribuída en colecciones particulares, incluso al hecho de que generalmente las mejores obras han sido adquiridas por extranjeros y se encuentran en colecciones fuera de Honduras.

Hasta el presente año no existe tampoco un Museo Nacional de Pintura, aunque se intentó crear hace algunos años tomando como base del mismo las obras del pintor Pablo Zelaya Sierra (3).

En 1940, y a iniciativa del pintor Arturo López Rodezno, se creó la Escuela Nacional de Bellas Artes; esta institución no ha formado todavía una escuela pictórica hondureña, pero despertó una inquietud por las artes plásticas en muchos jóvenes y proporcionó su aprendizaje técnico, mínimo e inicial, a la mayoría de los pintores actuales.

Con estas premisas, debidas al aislamiento del medio, se imponía la formación en el extranjero de los pintores hondureños y, de hecho, desde que comenzó la diáspora de los mismos a partir de la primera guerra mundial es cuando puede decirse que surge la pintura en Honduras. Prácticamente todos los pintores hondureños de primera clase han obtenido su doctorado y consagración artística en el extranjero y conservado también la huella de las tendencias dominantes en el país en que se formaron, España y Méjico principalmente.

La pintura hondureña pasa a tener conciencia de su personalidad y unidad en la primera salida colectiva al extranjero, que tuvo gran influencia en su evolución posterior.

El marco de la primera exhibición colectiva de la pintura hondureña fue Madrid, con motivo de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, en 1951. Con anterioridad a dicha fecha, los artistas hondureños habían expuesto, con mayor o menor fortuna, en el extranjero: Zelaya Sierra, en Madrid; Zúñiga y Euceda, en Estados Unidos; Montes

---

(2) Cabe recordar, por ejemplo, la importancia trascedental en el nacimiento de la pintura guatemalteca de la exposición de pintura cubana realizada en aquel país en 1946 a iniciativa de Gómez Sicre.

(3) Colecciones particulares existe alguna interesante, como la del ex Embajador en los Estados Unidos, fallecido en 1957, don Carlos E. Izaguirre, compuesta de unos 80 cuadros, que representan en su plenitud el arte hondureño desde la época hispánica hasta la actualidad.

de Oca, en Francia; raras habían sido las exposiciones realizadas en su propia patria por maestros hondureños, y siempre con carácter individual.

En 1951, y como acto previo a la I Bienal, se organizó en Tegucigalpa una Exposición de pintores hondureños contemporáneos. De esta exhibición se envió una pequeña selección de nueve obras a la Bienal de Madrid, en la que estuvieron representados lienzos de Aguilar, Zúñiga, Euceda y Velázquez, así como cerámicas y dibujos de López Rodezno.

La muestra artística hondureña en dicho evento cultural era de tono realista, con predominio del elemento pintoresco y técnica generalmente académica.

Representante especial de Honduras en la Bienal fue el crítico Humberto López Villamil. La aportación hondureña fue vista con simpatía por la crítica española. El artista López Rodezno obtuvo una nutrida votación para un premio de grabado, gustando especialmente la obra pictórica de Aguilar —correspondiente a su etapa impresionista—, que precisamente falleció en Tegucigalpa coincidiendo con la celebración de la Bienal.

Es la única exhibición colectiva realizada en el extranjero de la pintura hondureña; en la II Bienal participaron sólo Miguel Angel Ruiz y el primitivista Velázquez; en la III, de Barcelona, una pequeña exhibición de Ruiz, ya residente en España, y en la de São Paulo, seis cuadros de Antonio Velázquez.

II

Pocas son las reliquias pictóricas que se conservan de la civilización maya en Honduras; tan sólo nos han llegado algunos ejemplos de pintura en cerámica. Por el contrario, el legado plástico hispano es rico y abundante y la obra pictórica de esta época, especialmente durante el siglo XVIII, profusa y de gran valor artístico.

La influencia dominante, como en toda Hispanoamérica, durante los siglos XVII y XVIII, es la de Zurbarán; la temática es religiosa y su foco más importante es, lógicamente, Comayagua, capital religiosa y política de Honduras. Los artistas son numerosos, principalmente en el campo de la escultura, pero la pintura tiene también una excelente representación: Dardón, Alvarez, Zelaya y, sobre todo, José Miguel Gómez, uno de esos artistas geniales que produce América en las postrimerías del período hispánico.

Su vida, casi un siglo, está a caballo entre la época hispánica y la

Independencia, y su obra lo más acabado de la pintura española en Honduras.

Nació en la segunda década del siglo XVIII, en Comayagüela, actualmente un barrio de la capital y, a la sazón, un ayuntamiento independiente del de Tegucigalpa.

Realizó sus estudios en Antigua Guatemala y pasó a vivir a Comayagua, donde fue descubierto, ya mediado el siglo XVIII, por el obispo don Diego Rodríguez de Rivas, quien le encargó numerosas obras de arte sacro hasta convertirlo, prácticamente, en el pintor oficial religioso de Honduras.

Era Gómez un discípulo tardío de Zurbarán y, al igual que el maestro, de gran fuerza mística, y un pintor de línea fina, pero con esa ingenuidad de expresión tan característica del artista americano de la época hispánica.

Se conservan varias obras suyas en la Catedral de Comayagua, y dirigió la decoración de la parroquia de San Miguel, de Tegucigalpa —la actual catedral—, entonces en construcción, y en la ermita de Suyapa, dedicada a la Virgen del mismo nombre, patrona nacional de Honduras, donde ejecutó su "San José de Calasanz" y su obra maestra, "El Nazareno".

La última obra conocida de Gómez es "La Divina Pastora", fechada en 1805, con ella se cierra brillantemente un período pictórico hondureño. Se produce después ese vacío cultural común a toda Iberoamérica, entre la Independencia y su Centenario. En lo pictórico se abandona la temática religiosa, pero nadie intenta explotar otros campos; en uno y otro país se producen tan sólo cuadros históricos de factura mediocre, generalmente inspirados en los pintores franceses de las campañas napoleónicas, algún retrato de los próceres y poco más.

III

El despertar cultural hispanoamericano se produce en una forma brillante, colectiva y original durante la segunda y tercera décadas del siglo XX, y Honduras no permaneció, en forma alguna, ajena al mismo.

Los artistas hondureños de esta época se formaron en Europa, y todos ellos responden a unas notas comunes que permiten agruparlos, si no en una escuela, sí en una generación que podemos llamar de 1920.

Son artistas nacidos en los últimos años del siglo XIX, que recibieron una formación académica, siendo todos ellos de factura naturalista, apuntando apenas alguno al impresionismo.

Honduras atraviesa una época de crisis, guerras civiles, en 1924,

y en 1933, grave crisis económica a consecuencia de la mundial; circunstancias que contribuyen a mantener alejados largo tiempo de su patria a estos artistas, por lo que su temática es, casi íntegramente, europea.

De esta generación han salido los maestros de la plástica hondureña actual; y podemos considerarla constituída por un escultor: Samuel Salgado, que ha sido el primer maestro de escultura en Honduras, formado en Italia al igual que los demás escultores hondureños, y cuatro pintores: Pablo Zelaya Sierra, Carlos Zúñiga Figueroa, Max Euceda y Confucio Montes de Oca. Todos ellos, con excepción del último, íntegramente formados en España, y poderosamente influídos por los pintores españoles entonces en boga.

Pablo Zelaya Sierra (1896-1933) es, sin duda, el más completo y genial de los pintores de esta generación. Toda su vida artística transcurre fuera de Honduras, de donde partió en 1916 para no regresar sino dos meses antes de morir.

Se estableció primero en Costa Rica, donde trabajó como maestro de Educación Pública y estudio durante año y medio en la escuela de Bellas Artes de San José, recibiendo sus primeras lecciones de un artista español, Tomás Povedano.

Comenzó a ejecutar los primeros retratos al óleo y a pintar los paisajes rurales de Costa Rica. Su obra atrajo la atención de la intelectualidad costarricense y, por gestiones de artistas e intelectuales de aquél país, obtuvo una beca del Gobierno hondureño para que estudiase en España, a donde se trasladó en 1920, y, aunque apenas pudo disfrutar de la beca, que le fue cancelada a los seis meses, residió en España durante más de doce años, contrajo aquí matrimonio y sólo regresó a su patria para morir.

En España estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde fueron sus maestros Benedito y Daniel Vázquez Díaz, cuya influencia es el factor determinante en la pintura de Zelaya Siera, como lo será también en la de tantos otros artistas españoles e iberoamericanos.

Vázquez Díaz acababa de regresar de París en 1918, siendo el único de los grandes pintores españoles —José Victoriano González (Juan Gris), Pablo Picasso, Juan Miró, etc.— que, habiendo marchado a Francia al comenzar el siglo, retorna a su país sacrificando la popularidad que confería la estancia en la ciudad luz, por el puesto, más oscuro pero más trascendental, de convertirse en maestro de generaciones artísticas españolas.

Aunque su paleta, de colores suaves, con predominio de los azules y los grises, no parece lógico que hubiere de influir en los pinto-

res tropicales iberoamericanos, en la interguerra su huella fue muy poderosa en toda la pintura hispanoamericana, en la que planteó, por primera vez, el problema formal, del mismo modo que en Méjico los grandes muralistas venían a plantear el problema expresivo. En Vázquez Díaz la luz deja de ser condicionante, como en el impresionismo, para quedar sometida y condicionada a la creación de formas arquetípicas.

Su técnica y principios fueron asimilados a cabalidad por su discípulo hondureño, tanto en lo cromático como en lo formal, y alguna obra de Zelaya, como el "Retrato de César Naveda", podrían ser dignamente firmadas por el maestro.

La asimilación de Pablo Zelaya Sierra a su nuevo medio fue total. En España encontró la temática, que le interesó apasionadamente y que captó en repetidas ocasiones en sus lienzos, tales sus paisajes de Cuenca, Toledo y, sobre todo, el de Avila, de magistral ejecución.

El artista hondureño asiste a una etapa de transición en la pintura española; por ello, aunque discípulo de Vázquez Díaz, no existe en él una entrega incondicional y definitiva al maestro, sino que, como señaló el crítico español Gil Fillol al comentar la exposición de las obras de Zelaya Sierra en el Ateneo madrileño, es un artista que en definitiva no ha hecho todavía su elección.

En lo técnico era de concepciones audaces, y ensayó distintas rutas; es realista en el tratamiento de sus objetos, simplista en el color, que aspira a separar de la línea, y su temática es predominantemente española, pero el abolengo americano es en él intuitivo, y no deja de tratar el tema de su Patria, como en "La Muchacha del Guacal" o "Dos Campesinas".

Tras las dificultades, lógicas, iniciales para hacerse conocer en un medio que le era ajeno, obtuvo el triunfo que merecía.

En 1925 participó con éxito en la Exposición de artistas iberos organizada en el Salón de Independientes de París, y en España organizó dos exposiciones: una, en 1930, en los locales de *El Heraldo de Madrid*, y otra, en el Ateneo, en 1932, que encontró la crítica unánimemente favorable de la prensa española. Con tal exposición cerró con broche de oro su estancia en la Madre Patria.

Su bagaje técnico, su impecable ejecución y la sensibilidad con que captaba los efectos de luz le abrían posibilidades ilimitadas para la interpretación del hombre y la naturaleza americana, una vez regresase a su país, ya que dichos temas tratados en y desde Europa han de tener por fuerza mucho de artificial.

En 1932 regresó a Honduras, pero falleció a los dos meses de su regreso, truncando una brillantísima promesa del arte hondureño mos-

trado ya en su último cuadro, pintado ya en su patria, y que es, tal vez, su obra maestra, "Destrucción", que refleja la guerra civil de 1933.

La mayor parte de su obra está en Honduras, con ella se organizó en 1939 en Tegucigalpa una exposición póstuma, primera realizada en su país.

Zelaya Sierra marca como nadie de su generación un hito nuevo y decisivo de la pintura hondureña.

* * *

Confucio Montes de Oca (1896-1925). Su trayectoria vital y artística ofrece un sorprendente paralelismo con la de su contemporáneo Pablo Zelaya Sierra.

Nacido en La Ceiba, en la costa norte de Honduras, ciudad a la sazón en pleno auge económico con el establecimiento de las grandes plantaciones fruteras, se dedicó en su adolescencia a pintar los paisajes costeños con una paleta en la que predominan los verdes oscuros y con un intuitivo sentimiento artístico digno de señalar, dado su carácter rigurosamente autodidáctico.

En 1919 marchó a Europa, su intención inicial era ir a España, pero no habiendo podido obtener beca de su Gobierno se estableció en Francia, no sin encontrar grandes dificultades en el París de la postguerra, por lo que a poco de llegar, y no obstante haber obtenido en 1921 un premio con su cuadro "El Forjador", marchó a Italia, donde completó su formación pictórica y asimiló el clima artístico imperante.

Son sus temas habituales los rincones parisinos, las calles de Roma, algún evocador aspecto de la campiña italiana o las modelos parisienses en sus desnudos; nada existe en esta obra que denuncie su nacionalidad.

Su formación artística se realiza dentro de las corrientes del impresionismo europeo captadas en Italia. El valor de su obra es desigual. Sus desnudos, por ejemplo, no acusan originalidad, aunque uno de ellos, "Gran Desnudo", cuya modelo está de espaldas, tiene resonancias totalmente velazquianas y una gran delicadeza en su ejecución.

Junto a estas obras encontramos, en cambio, lienzos de gran reciedumbre, vigor y dinamismo. "El Forjador", de tónica impresionista, es de una gran fuerza en su ejecución y perfecto en el colorido. Muy conseguido también es su "Autorretrato", captado admirablemente con atención a los detalles, fidelidad total al color y serenidad en su ejecución.

Pero su mejor obra es, sin duda, "Yo", ejecutada a su regreso a Honduras y finalizada en un prodigioso "tour de force" tres días antes de su muerte, que representa un árbol batido por la tempestad, es un cuadro de singular fuerza expresiva y orgiástico colorido, que contrasta con su obra anterior y que refleja el lujuriante cromatismo de la América tropical.

En Europa permaneció seis años y decidió regresar a Honduras al conseguir el triunfo que tan arduo le resultó.

Pero, al igual que Zelaya Sierra o Rubén Darío, poco pudo gozar de él su patria, murió al igual que su compatriota a los dos meses de pisar tierra hondureña cuando sólo contaba con veintinueve años de edad. Su prematura muerte truncó la obra genial que cabría esperar de este artista.

Pintó mucho, pero la obra que de él nos resta es exigua, muchos de sus cuadros se quemaron, otros se perdieron, hoy quedan tan sólo trece en poder de su familia, comprendiendo los inconclusos, y muy pocos en colecciones particulares.

* * *

Max Euceda (1891). Formado también en Europa, pudo, a diferencia de los anteriores, vivir lo suficiente para convertirse en maestro de jóvenes generaciones de pintores hondureños.

En 1921 obtuvo, por oposición, una beca ofrecida por el Gobierno español a un artista hondureño, y marchó a España, donde residió hasta 1927. En nuestra Patria estudió en la "Escuela Especial de Dibujo, Pintura y Grabado de Madrid". Formándose bajo la influencia de los pintores más populares del momento: Sorolla, Moreno Carbonero, Glyo y, sobre todo, Romero de Torres y Benedito, cuyas huellas son evidentes en sus retratos, rama a la que en especial se ha dedicado.

Pintor acucioso y de mucho oficio, perteneció a la Escuela Nacional de Bellas Artes de Tegucigalpa, desde su fundación, como profesor de Pintura, desempeñando hasta hace poco tiempo la subdirección de la misma. El ha enseñado los fundamentos básicos de la técnica pictórica a gran número de artistas hondureños.

Dados sus maestros, es lógico que se haya decidido por el naturalismo amable de los mismos, patente en sus retratos, en los que se nota la preocupación por el detalle, como en su "Retrato de Don Pedro", hoy en Australia, en una colección particular, y que representa un anciano campesino del que está fielmente captada la expresión y cada uno de los surcos y arrugas de su rostro.

Aunque lo mejor de su obra es el retrato, no por eso ha abandona-

do el paisaje, en el que predominan las tonalidades azules y los ribetes impresionistas. Ha reproducido principalmente los rincones de Tegucigalpa, "La Merced", "El Puente Mallol", etc. Expuso algunos paisajes en la I Bienal Hispanoamericana de Madrid en 1951, donde merecieron los elogios de la crítica. También ha expuesto en Tegucigalpa y Estados Unidos, habiendo obtenido numerosas distinciones.

* * *

Carlos Zúñiga Figueroa (1884). Es también un pintor formado en España, donde estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, siendo sus maestros Viniegas y Alejo Vera.

En España experimentó, al igual que Euceda, el influjo de Benedito y de Romero de Torres.

Se ha dedicado exclusivamente al retrato, generalmente en cuadros de sólo uno o dos personajes, que procura reproducir con cariño y fidelidad. Su tónica es realista y cuidadoso en el detalle, dominio conseguido a través de sus copias de los maestros clásicos españoles del Museo del Prado, que ha reproducido fielmente y dado a conocer en Honduras (así una excelente copia del Cristo de Velázquez, que se encuentra en la Catedral de Tegucigalpa).

A su regreso a Honduras enseñó dibujo y pintura y se dedicó a trabajos de tipografía e imprenta, sin dejar por ello de militar activamente en política, desempeñando distintos cargos públicos, como ministro en Costa Rica y director general de Censos y Estadísticas, organizando el primer censo hondureño y siendo uno de los creadores de la estadística en su país.

Su actividad política relegó a lugar secundario su labor pictórica, de modo que aunque ha ejecutado más de 300 obras y exhibido brillantemente en San Salvador, Guatemala, Nueva York y San Francisco, donde obtuvo sendos premios, no llegó a ser el gran maestro que debiera y que hoy le correspondería como gran patriarca de la pintura hondureña.

Su apoteosis se verificó en la Exposición de 1939 en el Palacio del Distrito Central de Tegucigalpa, mereciendo en 1951 el "Premio de Arte de Pablo Zelaya Sierra", otorgado por el Gobierno de Honduras como recompensa a su obra.

Ha ejecutado retratos de los próceres de la independencia y de su esposa, en repetidas ocasiones, así como de numerosas personalidades de la vida social y política de Honduras.

Su obra mejor, sin duda, es el retrato de su madre, tratado con

gran cariño, donde ha logrado captar admirablemente el color de la piel y la sensación de quietud y vejez.

IV

Después de esta brillante generación pictórica se produce un paréntesis en la plástica hondureña, la guerra mundial cierra las puertas de Europa y no surgen durante algunos años nuevos valores.

Al cerrarse las posibilidades de estudiar pintura en el extranjero, se piensa organizar una escuela en la propia Honduras. La primera institución donde se estudiaron artes plásticas fue en la Escuela de Artes y Oficios, por obra de un pintor español de segunda fila y factura académica, discípulo de Romero de Torres, Alfredo Ruiz Barrera, director de aquella institución en 1938; en ella comenzaron su aprendizaje una serie de jóvenes artistas que luego se convertirían en espléndidas realidades: Ricardo Aguilar, Roberto Sánchez, etc.

Esta Escuela fue la base para la fundación el 1.º de febrero de 1940 de la tan necesaria Escuela Nacional de Bellas Artes por el pintor y ceramista Arturo López Rodezno, que sería el primer director de la misma, siendo su colaborador y quien desempeñó la subdirección de la misma Ruiz Barrera, que pocos años después abandonaría el país para radicarse en Méjico.

A la Escuela Nacional de Bellas Artes pasaron los mejores alumnos de Artes y Oficios, y contó en seguida con un alumnado inteligente y capaz, y en ella se formaron muchos de los mejores pintores actuales hondureños: Ruiz, Lazzaroni, Sánchez, Aguilar, etc., que completaron su formación en el extranjero.

El primer director de la Escuela, quien marca una nueva etapa en la pintura hondureña, a la que ofrece nuevos rumbos, es el ingeniero Arturo López Rodezno, nacido en Copán en 1906, se graduó en Agronomía, en La Habana, simultaneando sus estudios con el aprendizaje de dibujo en la Escuela Libre de Pintura y Escultura, siendo discípulo de Armando Menocal, aunque nada tan diferente del naturalismo romántico del artista cubano como la pintura de López Rodezno en su actual etapa.

Amplió sus estudios en la Academia Juliana de París, donde aprendió decoración mural.

De un temperamento tan enérgico como entusiasta y proteico, al igual que Picasso o Mérida, ha tenido una obsesionante preocupación por el progreso de las artes plásticas de su país, aspirando a la creación de un arte auténticamente hondureño; en la consecución de este

fin ha ensayado técnicas y estilos nuevos en la cerámica y el dibujo, en la pintura y en el grabado.

Virtuoso en el pincel, ejecutó óleos, pero domina más el dibujo que el color y, en consecuencia, ha preferido la pluma y el mural; ha ensayado en el lápiz, la acuarela y gouache, cerámicas, grabados, y últimamente, después de su estadía en Italia, como embajador de su país, grabados en cobre de una gran fuerza plástica.

Su técnica inicial, al igual que en sus maestros cubanos Menocal y Souverite, era la tradicional, pero muy pronto busca los temas americanos, que inicia en "Tropicana" y que amplía para tratar de representar plásticamente a su pueblo. Ejemplo representativo de esta segunda etapa hondureñista son los murales de la Escuela de Bellas Artes de Tegucigalpa, ejecutados en 1943 y de contenido todavía anecdótico e intención decorativa, están inspirados en el arte maya, siendo su colorido predominante el terroso, inspirado indudablemente en los de Bonampak. Esta obra marca la introducción del mural en Honduras.

En esta etapa realiza el ejemplo más conocido y representativo de su cerámica; los 17 azulejos —representando a cada uno de los Departamentos en los que Honduras se dividía a la sazón— y que decoran el aeropuerto de Toncontin en Tegucigalpa.

En ellos representa, con predominio del elemento anecdótico, el folklore e historia de Honduras, y combina en los mismos, con magistral armonía, los colores cálidos: ocres y rojos, con los fríos: verdes y azules. Con gran predominio de estos últimos de acuerdo con la cromática del arte maya.

Sus combinaciones de colores se repiten en sus azulejos, de los que expuso una muestra en la I Bienal de Madrid, juzgados por la crítica como la aportación más importante en dicho certamen en el campo de la cerámica, junto con los trabajos del español Artigas.

En sus dibujos a pluma y tinta, como "Selva" y "Matapalo", López Rodezno empalma con la gran tradición occidental en obras de este género. En dichos dibujos los árboles aparecen captados con una gran belleza de líneas y una calidad del claro-oscuro que les presta un halo de misterio que hace recordar a Alberto Durero.

Los murales que ejecutó son múltiples: en el Hotel Duncan Mayan, en el Restaurante Panamericano, en la Planta Eléctrica de Tegucigalpa, en el grupo escolar "Delfina" de San Salvador, etc.

Ya embajador de su país en Italia realizó en 1954, presentado por De Chirico, una exposición sobre temas de arte maya, y en 1955 obtiene la Gran Medalla de Oro por su interpretación del paisaje italiano como pintor extranjero.

Desde luego, su etapa italiana, al ponerse en contacto con las nuevas tendencias del arte europeo, le ha llevado a iniciar nuevas técnicas y procedimientos e inspirarse en una nueva temática, cuya aspiración última es llegar a una interpretación artística más profunda y estilizada de su patria.

V.

La pintura actual hondureña, a la que podemos denominar ya generación de 1950, es de enorme personalidad e interés. Su tónica es predominantemente naturalista, aunque sean ya algunos los pintores, y entre ellos los de mayor relieve, que siguen las rutas del expresionimo y del surrealismo, y todos ellos, con excepción del surrealista Aguilar en su última etapa, han realizado una pintura de carácter figurativo.

La gran mayoría comenzaron su formación técnica en la Escuela Nacional de Bellas Artes para concluirla en el extranjero, de donde proceden sus ideas y formación estética e interpretativa.

En la pintura hondureña actual podemos encontrar muy claramente definidas cuatro tendencias, que no podemos llegar a calificar de escuelas, dada la disímil formación de sus componentes y el fenómeno aislado que representa alguno de ellos. Una tendencia naturalista, cuyos más genuinos representantes son Roberto Sánchez y Mario Castillo, formados ambos en Italia, un grupo expresionista de gran fuerza y evidente influjo mejicano representado por Dante Lazzaroni y Miguel Angel Ruiz, una tendencia surrealista en Moisés Becerra y Ricardo Aguilar y un pintor primitivista que es José Antonio Velázquez.

* * *

Roberto M. Sánchez (1915). Fue fundador de la Escuela Nacional de Bellas Artes y catedrático de Dibujo en la misma hasta 1951. En esta fecha fue nombrado agregado cultural de su país en Roma, donde estudió en la Academia de Giovanni Ardini.

Es fundamentalmente escultor, y sólo en segundo término pintor; su formación es clásica y su factura naturalista. Ha pintado acuarelas sobre temas folklóricos y paisajes en su país, pero lo más destacado de su obra pictórica son los óleos de los próceres hondureños de la primera mitad del siglo pasado.

* * *

Mario Castillo (1932). El actual subdirector de la Escuela Nacional de Bellas Artes es uno de los pocos pintores hondureños contemporáneos que no pasó por aquel centro de enseñanza artística.

En 1952, muy joven todavía, marchó a Italia, donde permaneció cinco años y fue discípulo del pintor Cipriano Opo. Al igual que los demás artistas hondureños formados en Italia ha trabajado también la escultura, pero en sus actividades artísticas ésta ocupa un lugar subordinado a la pintura.

En Europa pintó los rincones romanos y desnudos de colores suaves y factura naturalista, obteniendo el segundo premio de San Vito Romano por su cuadro "Il Tevere". Su estancia en el viejo continente le proporcionó una formación técnica profunda, aprendió a dominar el óleo y la témpera, pero sus cuadros adolecían aún de academismo.

Sin embargo, dotado de una profunda sensibilidad, se ha revelado como artista de primera clase a su regreso a Honduras en 1957 al tratar de captar su país, tanto en su paisaje como en su humanidad, que ha realizado a perfección.

Ya en su patria, su color se transforma para reflejar la orgía cromática de Honduras y realiza excelentes paisajes de factura impresionista, "Ojojona", y sobre todo "Santa Lucía", mientras que en otros recoge el tema campesino nacional, como en su óleo "Intimidad", interpretado con profundo sentimiento.

Sus comienzos en Honduras hacen situar a Mario Castillo, si no se malogra, entre los valores más positivos y lógrados de la pintura hondureña.

El florecimiento artístico mejicano contemporáneo tiene lógicamente un peso decisivo sobre sus vecinos del Sur. Méjico ha dado una interpretación plástica a su realidad humana, que ofrece gran similitud con la de los países centroamericanos, y de formación mejicana, tanto por la elección de los temas como por la técnica expresionista y la preferencia por el mural, son varios los mejores intérpretes pictóricos del mundo centroamericano, y en Honduras Dante Lazzaroni y Miguel Angel Ruiz.

* * *

Dante Lazzaroni Andino. Hizo sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Tegucigalpa, para pasar luego a Méjico becado por el Gobierno de su país.

En Méjico se impregnó totalmente del clima pictórico realista-social y la técnica expresionista imperante en aquel país.

De regreso a su patria se dedicó a pintar, tanto su humanidad indígena, pero el campo de sus preferencias ha sido el paisajista, especialmente los verdes y pardos, y los árboles atormentados de estación seca de Honduras, que refleja a perfección, como en su gouache "Río Seco". Sin por eso dejar el grabado e ilustración de libros y revistas, generalmente sobre temas vernáculos.

* * *

Miguel Angel Ruiz (1928). Nacido en Hibueras, es posiblemente, por su fuerza y sensibilidad artística, el pintor más representativo de Honduras; comenzó a formarse en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Tegucigalpa, donde estudió Dibujo y Pintura con el maestro Euceda, y comenzó a trabajar en el muralismo decorativo con Arturo López Rodezno.

En 1948 obtuvo una beca para Méjico, donde permaneció hasta 1953; allí se especializó en mural y grabado en la Academia de San Carlos y con los maestros libres; colaborando posteriormente con algunos de los grandes artistas mejicanos, con Rivera en su mural del Teatro de Insurgentes, y con O'Gormann en el de la Biblioteca de la Ciudad Universitaria.

El influjo de lo mejicano en su pintura es muy fuerte; de ella ha tomado el expresionismo, el sentido social, el color, con predominio de naranja y azul brillantes y fuertes en sus personajes, y el tono de macabro humorismo —su lienzo "Muerte Anónima" es un ejemplo claro— tan común en el arte mejicano.

Por su pincel, dedicado en forma primordial al retrato, desfilan unos bajos fondos mejicanos, los proletarios de color y toda una humanidad atormentada, que capta en un momento de transformación social iberoamericana sobre un fondo lleno de luz y de color.

Visitó los Estados Unidos, cuyos Museos le pusieron en contacto con la pintura clásica europea. A su regreso a Honduras, en 1953, realizó con éxito notable una exposición de sus obras. En la II Bienal de La Habana obtuvo el premio Bilbao, y en 1954, por el Gobierno de Honduras, el "Premio Nacional de Arte Pablo Zelaya Sierra".

Becado por su Gobierno, marcha a España, donde actualmente reside. En Barcelona expuso con gran éxito en la III Bienal y en Madrid en el "Instituto de Cultura Hispánica" (4).

---

(4) El público español tiene una gran sensibilidad para apreciar a los genuinos intérpretes del arte iberoamericano, como ocurrió también con Oswaldo Guayasamil, pintor con el que, por otra parte, tiene Ruiz tantos puntos de contacto.

Sus sujetos son casi todos tipos de color, como en "Mi Hermano", un cargador negro admirablemente retratado, o "La Negra Pena", interpretado dentro de las más puras líneas expresionistas.

Su obra lo coloca con el más genial intérprete pictórico de Honduras, no obstante que en su vida artística se ha desarrollado, casi siempre, fuera de su patria.

* * *

Entre las tendencias pictóricas contemporáneas procedentes de Europa —el *expresionismo*, aunque alemán de origen, ha experimentado una reelaboración en Méjico para adaptarlo al medio hispanoamericano— la única que ha contado con adeptos en Honduras es el surrealismo.

El más genuino representante de esta escuela es Ricardo Aguilar (1915-1951), locutor de radio de profesión, este artista se inició en el impresionismo, realizando obras de tipo social interpretadas con una misión ingenua. Del impresionismo fue pasando al surrealismo, en cuya línea realizó obras muy subjetivas caracterizadas por su sentido planimétrico, nitidez de color y simbolismo esotérico.

Toda la gama de la dinámica pictórica desfila por sus lienzos, desde la "Gestación", hierática y casi religiosa, hasta "Afrocubanismo", de una fuerza, movimiento y dinamismo extraordinario, o "Ritmo de Color", en que se unen música y pintura en cromática sinfonía.

Su objetivismo, sentido del color y valor decorativo, lo aproximan a un pintor guatemalteco, Miguel Alzamora, también malogrado en plena juventud sin haber rendido los frutos que cabían esperarse de él.

* * *

Moisés Becerra. Es otro joven artista, agregado cultural de su país en Roma hasta fecha reciente, que se inició en el surrealismo, que muestra en su cuadro "Las Animas", en que sus colores, eminentemente subjetivos, se confunden con la forma. Tras su estancia en Italia acusa la influencia de los artistas de aquel país, principalmente Modigliani y de Marini.

Además de los mencionados es preciso mencionar, al hablar de la pintura hondureña, a un grupo de pintores naturalistas, excelentes dibujantes todos ellos: Enrique Galindo, recientemente fallecido, de formación mejicana; Horacio Reina, pintor autodidacto, dominador de la plumilla, que ha residido en los Estados Unidos la mayor parte de su vida artística, dedicado al arte comercial como decorador, y, por último, un excelente retratista: Manuel López Callejas, formado tam-

bién en los Estados Unidos, dibujante en el *Washington Post* y diseñador de sellos de Correos, que por la dedicación a su profesión de arquitecto no ha llegado a realizar la obra que hubiera podido ejecutar.

* * *

Pero este panorama no estaría completo sin mencionar un pintor hondureño, a caballo entre el arte y el folklore: José Antonio Velázquez (1904), que es un primitivista por su autodidactismo y carencia de contacto con las corrientes pictóricas actuales, por su espontaneidad y su falta total de preparación artística.

Su descubrimiento es debido a una dama norteamericana, la señora Doris Stone, en línea con esa preocupación estadounidense por buscar lo primitivo y típico en el arte indo-español, como los pintores neomejicanos o Curruchiche en Guatemala, con los que tiene Velázquez en común su ingenuidad interpretativa.

El éxito de su exposición en los Estados Unidos fue clamoroso, y la revista *Newsweek* comentó elogiosamente sus obras. El tema de las mismas es invariablemente un pueblo del altiplano hondureño: San Antonio de Oriente, donde fue a residir como telegrafista en 1931 y de donde es actualmente alcalde.

En sus ratos de ocio comenzó a pintar las paredes enjabelgadas y el rojo de las tejas de su pueblo adoptivo, con su iglesia colonial en el centro y los omnipresentes pinares de Honduras al fondo; en suma, un pueblo muy español.

Sus cuadros tienen, como es lógico, defectos de perspectiva, pero pintados con atención al detalle, con fidelidad al color y con simpática ingenuidad, la misma que poseen las pinturas que se colocan como fondo en los nacimientos de Navidad en Centroamérica, e incluso sus personajes, y ese perro con el rabo levantado, que es casi su marca de fábrica, tiene mucho de figura de nacimiento.

Luis Mariñas Otero.
Embajada de España
en Tegucigalpa.
HONDURAS